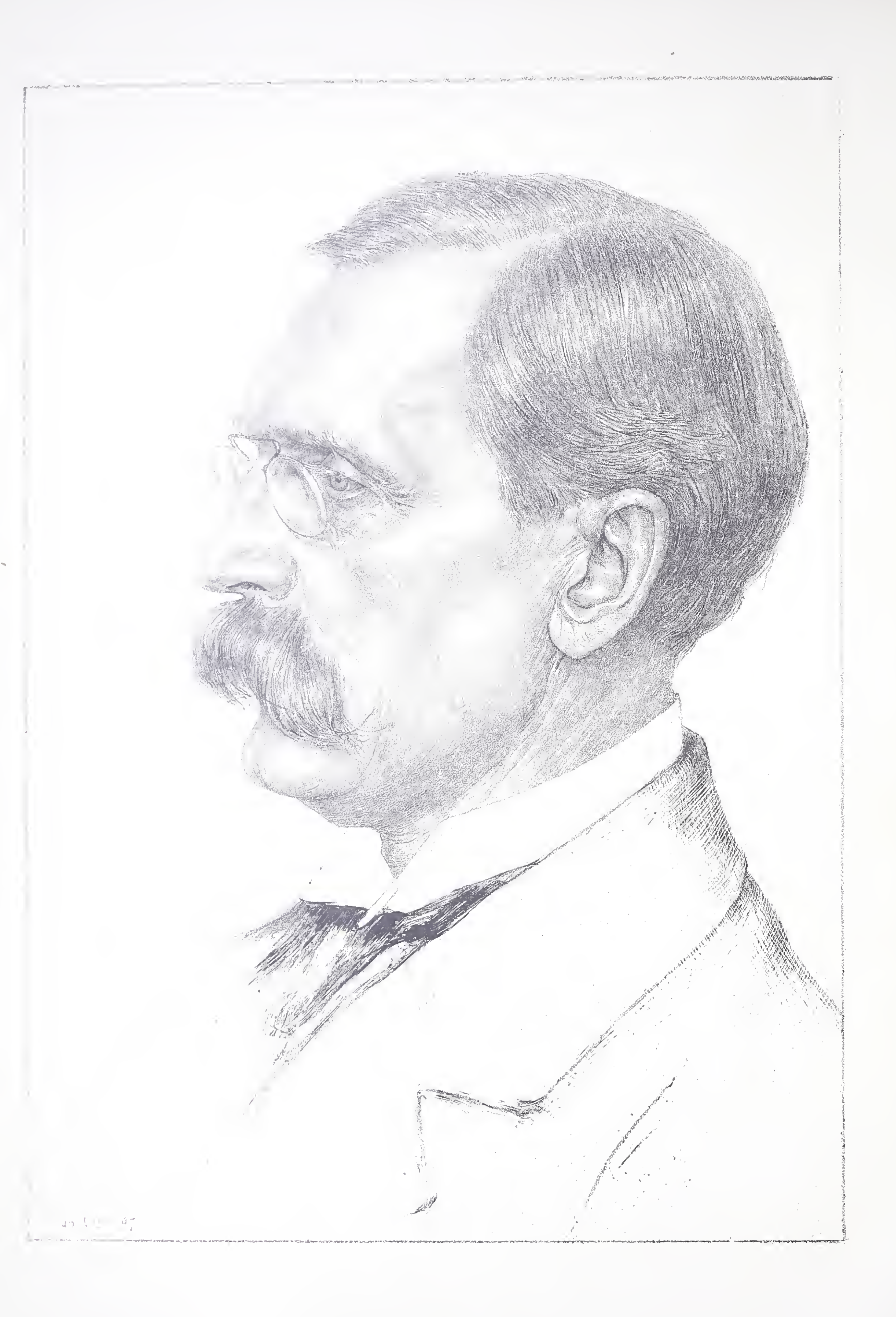




ZEITSCHRIFT

FÜR

BILDENDE KUNST

MIT DEM BEIBLATT KUNSTCHRONIK

Herausgegeben

von

RICHARD GRAUL UND ULRICH THIEME

NEUE FOLGE

Neunter Jahrgang



LEIPZIG 1897 1898

VERLAG VON SEEMANN & Co.

Inhalt des neunten Jahrgangs

Kunstgewerbliches.

Allgemeines.

Kunstbeilagen

Originale Arbeiten.

Künstlerische Reproduktionen.

Photomechanische Reproduktionen.

WILHELM BODE

RÜCKBLICK AUF EINE MUSEUMSTHÄTIGKEIT VON FÜNFUNDZWANZIG JAHREN

VON *WOLDEMAR VON SEIDLITZ*



M 26. Juli sind fünfundzwanzig Jahre verflossen, seitdem Bode im Jahre 1872 als Assistent bei der Skulpturensammlung in den Dienst der Berliner Museumsverwaltung eintrat, mit der Anweisung, besonders die mittelalterliche und Renaissance-Plastik ins Auge zu fassen, sowie ausserdem auch bei der Abteilung der Gemälde bis auf weiteres Dienste zu thun.

Damals begann gerade jene Zeit, wo der Privatbesitz reich mit Kunstwerken gesegneter Länder, namentlich Englands, das einen grossen Teil der aus Italien stammenden Schätze sich angeeignet hatte, ins Schwanken geriet; wo andererseits die grossen Geldaristokraten mit ungemessenen Mitteln alle bedeutenden Kunstwerke, die käuflich wurden, an sich zu bringen suchten und zugleich die machtvoll aufblühenden Vereinigten Staaten Nordamerikas das Bestreben zeigten, Europas alten Besitz allmählich zu ihrem eigenen zu machen: es galt nun, das für Deutschland Nötige zu retten. Die Bedingungen für die Lösung dieser Aufgabe waren nicht gerade ungünstig: die Wissenschaft in Deutschland war so weit vorgeschritten, dass eine Erkenntnis der alten Kunst auf gesicherter Grundlage möglich war; reichlichere Mittel als bisher konnten zur Verfügung gestellt werden, um wichtige Werke dem Staate sichern zu können; die allgemeine Stimmung war derart gehoben, dass sie der Verfolgung solcher idealen Bestrebungen wenigstens keine Hindernisse bereitete. Die Einsicht, dass es sich dabei um die Lösung einer nationalen Aufgabe handle, war damals freilich nur bei einer kleinen Schar von Männern vorhanden, unter denen der jetzige Generaldirektor der Berliner Museen, Richard Schöne, hervorragte: aber die warme Begeisterung, womit der damalige Kronprinz, spätere Kaiser Friedrich, diese Bestrebungen unterstützte, beseitigte viele der Hindernisse, die sich einer gedeihlichen Entwicklung entgegenstellten. Eine Reihe der tüchtigsten Kräfte wurde nach Berlin berufen; derjenige aber, der für die Dauer all diesen Bestrebungen den Stempel aufdrückte und feste Gestalt gab, indem er sie verwirklichte, war Bode.

Seiner rastlosen, vielseitigen und erfolgreichen Thätigkeit ist es in erster Linie zu verdanken, dass in Deutschland neben dem Aufblühen des materiellen Wohles, welches nach dem französischen Kriege erfolgte, auch die Pflege der alten Kunst, als eines idealen Besitzes, ihre Heimstätte gefunden hat, wodurch unser Land in den Stand gesetzt wurde, den Vorsprung, den in der Kultur weiter vorgeschrittene Länder, wie Frankreich und England, gewonnen hatten, allmählich wieder auszugleichen. Geforscht und philosophirt hatte man bei uns bis dahin genug, aber eben deshalb war die ästhetische Ausbildung durchaus doktrinär geblieben, statt zu lebendiger Geschmacksbildung auszureifen. Hier nun setzte Bode mit seiner Wirksamkeit ein. Ohne seine Begeisterung, Thatkraft und Einsicht hätte der Aufschwung in der preussischen Kunstverwaltung nicht so lange angedauert, hätte die Thätigkeit der übrigen in der Museumsverwaltung mit ihm wirkenden Männer nicht so reiche Früchte getragen, wäre die Einwirkung auf die Kunstverwaltung auch der übrigen deutschen Staaten nicht so mächtig gewesen. Hätte Bodes Lebensgang eine andere Wendung genommen, so wäre für die Weiterentwicklung der Berliner Museen gewiss nach Kräften gesorgt worden: ein Neues, nämlich eine Einrichtung, die den Wettkampf mit den übrigen grossen Anstalten dieser Art in Europa hätte aufnehmen können, wäre aber schwerlich erwachsen. Solches ist immer die That eines Einzelnen, der nicht bloss anordnet oder sich leiten lässt, sondern zugreift und selbst handelt.

Parteikämpfe mehr noch als die Sorge um das materielle Gedeihen haben es verhindert, dass der Pflege der Kunst im Verlaufe des letzten Vierteljahrhunderts von den Besten der Nation jene Teilnahme gewidmet worden wäre, die sie als eine der Grundbedingungen der Macht eines Volkes für sich in Anspruch zu nehmen hat; blosses Gewährenlassen ist noch keine Teilnahme. So ist eben auch Bodes Thätigkeit in verhältnismässiger Stille verlaufen. Wie

er selbst sich in der Rede nie und in der Schrift nur ganz selten an die breiteren Massen des Volkes gewendet hat, so ist er — wenigstens in Deutschland, dem seine ganze Thätigkeit gewidmet war, — in der Hauptsache unbekannt geblieben. Unter günstigeren allgemeinen Verhältnissen aber hätte es nicht ausbleiben können, dass er eine der populärsten Persönlichkeiten Deutschlands geworden wäre. Denn ihm hat unser Land ein gut Teil seines nationalen Ruhmes zu verdanken.

Auf Bode geht der Aufschwung des gesamten deutschen Museumswesens und damit zum guten Teil auch des Kunstlebens und der Geschmacksbildung zurück. Er hat eine Überlieferung geschaffen, die nur unter besonders ungünstigen Verhältnissen wieder verloren gehen könnte. Der moderne deutsche Museumsbeamte, der sich ebenso sehr von dem meist aus Malerkreisen hervorgegangenen Galeriedirektor alten Schlages wie andererseits von dem Universitätsprofessor unterscheidet, ist eine Gestalt, die durchaus auf Bodes Vorbild zurückgeht; dieser Typus, so unbequem er auch einem grossen Teil der Gebildeten sein mag, dürfte nicht so bald aussterben. Von ihm gilt wohl ziemlich allgemein, was der verstorbene Generalpostmeister Stephan in einem sicherlich nicht für die Öffentlichkeit bestimmten, aber vom Akademiedirektor von Werner, seinem Freunde, trotzdem veröffentlichten Briefe über Bode selbst gesagt hat: nämlich der unverhohlene Ausdruck innerer Befriedigung, sobald einmal den „Kunstkritikern und Ästhetikern eins auf den Kasten gegeben“ wird.

Da Bode als Persönlichkeit sich noch nicht jenes allgemeinen Anteils erfreut, den er als eine der treibenden Kräfte im Leben des deutschen Volkes verdient, so werden sich die nachfolgenden Zeilen weniger mit den Eigenschaften, die ihn als Mensch auszeichnen, als mit denjenigen seiner Verdienste beschäftigen, die ganz objektiv schon jetzt erkannt werden können und die ihm daher auch von niemand abgestritten werden. In Bezug auf seinen Lebensgang sei nur bemerkt,[1] dass Bode am 10. Dezember 1845 zu Calvörde in der Altmark geboren wurde, in Harzburg aufwuchs, das Gymnasium in Braunschweig besuchte, das er mit einer tüchtigen philologischen Bildung ausgerüstet verliess, dann sich dem Studium der Rechtswissenschaft und der juristischen Laufbahn zuwandte, um erst spät zur Kunstwissenschaft überzugehen. An den Berliner Museen, in deren Dienst er, wie gesagt, im Jahre 1872 trat, wurde er 1883 Direktor der Sammlung von Bildwerken der christlichen Periode und zugleich zweiter Direktor der Gemäldegalerie, 1889 Geheimer Regierungsrat, 1890 alleiniger Direktor der Gemäldegalerie und dadurch zugleich Mitglied des Senats der Berliner Kunstakademie, sowie Mitglied der Kommission zur Förderung des Kupferstichs, die jedoch nur noch dem Namen nach fortbesteht.

Bodes Verwaltung der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung zeichnet sich dadurch aus, dass er nicht mit dem Strome schwimmt und bestenfalls den Ergebnissen der Forschung mit seiner Thätigkeit auf dem Fusse folgt, sondern der Zeit vorauseilt, indem er das reichhaltige Material, das seine ununterbrochenen Reisen ihm zuführen, zum Gegenstande selbständiger Untersuchungen macht und so nicht nur die Kenntnis einzelner Künstler der Vergangenheit vertieft, sondern ganze Gebiete überhaupt erst der Forschung erschliesst. In solcher Weise hat er bekanntlich durch Ausscheiden des früher sehr stark vertretenen Mittelgutes und Erwerbung zahlreicher hervorragender Werke aus allen Schulen die Gemäldegalerie in die Reihe der ersten Sammlungen Europas erhoben, die Skulpturensammlung aber in gleicher Weise aus unbedeutenden Anfängen erst eigentlich geschaffen und sie neben Sammlungen wie die des Bargello in Florenz und des South Kensington-Museums in London gestellt. Die Berliner Galerie, die ursprünglich ihren Schwerpunkt in der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts gehabt hatte, vervollständigte er durch seine aussergewöhnliche Findigkeit und die Kühnheit im Ausnutzen sich bietender Gelegenheiten auch nach der Seite der Blütezeiten hin, indem er jene hervorragenden und zahlreiche Werke von Dürer, Holbein, Velazquez, Rubens und Rembrandt erwarb, die der Galerie jetzt ihren Hauptglanz verleihen. Dass die Verwertung der aus dem eigenen Studium der Kunstwerke gezogenen Ergebnisse ihn befähigen musste, in vielen Fällen den Wert eines Werkes zu erkennen, wo solcher Anderen noch verborgen blieb, liegt auf der Hand. Dieser Vorteil, der in vielen Fällen allein die Gewinnung wichtiger Werke ermöglicht hat, würde Maler-Direktoren, die auf die Verwertung der Ergebnisse fremder Forschung angewiesen wären, fehlen.

Nun wird freilich häufig angeführt, Maler böten den Vorzug, dass sie die Technik aus der eigenen Übung kennten und dass bei ihnen der Geschmack in Folge der andauernden Beschäftigung mit der Kunst stärker entwickelt sei als bei den Kunsthistorikern. Gewiss ist das theoretisch richtig; in der Wirklichkeit aber stehen der Verwendung von Malern als Galeriedirektoren zwei unübersteigliche Hindernisse entgegen: einerseits der Zeitaufwand, den das Verfolgen der Fachlitteratur, sowie die Orientirung auf dem Weltmarkte erfordert, andererseits die Einseitigkeit, die jedem Künstler, und dem tüchtigsten am stärksten, anhaften muss. Unter der Leitung von Künstlern aber, die in ihrem eigentlichen Berufe Schiffbruch gelitten haben, würde für die Sammlungen derselbe Stillstand

1) In Ergänzung eines kurzen Lebensabrisses, den ich bereits 1891 in Schorers Familienblatt S. 130 gegeben.

eintreten, in dem die vergangenen Zeiten so gemütlich dahin gelebt haben. Es wird sich übrigens nicht bestreiten lassen, dass künstlerische Veranlagung sehr wohl ohne Schaffenstrieb vorkommen kann und sich durch stete Beschäftigung mit der Kunst zu feinstem Verständnis und Geschmack ausbilden lässt.

Von dem akademischen Betrieb der Wissenschaft, der vornehmlich auf die Erkenntnis der Vergangenheit ausgeht und allen einzelnen Erscheinungen mit ziemlich gleichem Interesse gegenübertritt, unterscheidet sich Bodes Art der Auffassung wiederum dadurch, dass sie das Künstlerische, das zu allen Zeiten Gültige, in den Vordergrund stellt, daher die Hauptwerke und die Hauptmeister begünstigt und den Sammlungen statt eines antiquarischen einen ästhetischen Charakter zu verleihen trachtet. Von Anbeginn an ist sein Streben nächst der Bereicherung der Sammlungen darauf ausgegangen, auf den Bau eines neuen Museums hinzuwirken, damit die Schätze der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung vereint, aber streng gesichtet, so dass nur die hervorragenden unter ihnen Berücksichtigung finden, in würdiger Weise aufgestellt werden können. Dass sich die Verwirklichung dieses Planes durch den Bau des Kaiser-Friedrich-Museums endlich hat in Aussicht nehmen lassen, bildet die schönste Frucht seiner fünfundzwanzigjährigen Thätigkeit. Durch den Grundsatz der strengen Auswahl wird das gesamte Sammlungswesen in ganz neue Bahnen gelenkt werden; die Aufstellung in dem für die Werke geeigneten Rahmen, also unter Hinzuziehung der Kleinkunst und einzelner dekorativer kunstgewerblicher Stücke der betreffenden Zeit, wird uns endlich von der Ödigkeit, worunter die magazinmässig untergebrachten Sammlungen litten, befreien. Auch diese bevorstehende Neuerung hängt mit einer Eigenart Bodes zusammen, mit dem ungeteilten Interesse, das er allen Erzeugnissen der Künste entgegenbringt, sowohl denen, die sich selbst Zweck sind, als denen, die anderen Zwecken dienen. In der Umgestaltung unserer Kunstgewerbemuseen, die jetzt zumeist noch in dem Irrtum befangen sind, als hätten sie nach historischen statt nach ästhetischen Gesichtspunkten zu sammeln, wird sich die Wirkung dieser Änderung am deutlichsten fühlbar machen.

Eine Ergänzung zu dem Museums-Neubau bildet die im April 1896 erfolgte Begründung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins, der dazu bestimmt ist, durch private Hilfe die Erwerbung von Werken zu ermöglichen, wenn die staatlichen Mittel nicht ausreichen oder im Augenblicke des Bedarfs nicht zur Hand sind. Durch die Bildung dieser auf reichliche Beiträge begründeten Vereinigung, deren beide ersten Jahres-Veröffentlichungen bereits vorliegen und die rasch auch im Auslande Nachahmung gefunden hat, wurde Bode, als ihrem Begründer, der Dank aller derer ausgedrückt, deren Sammlerbestrebungen er durch Jahrzehnte hindurch mit Rat und That und stets im Hinblick auf den Nutzen, den ein eifriges Sammler-Publikum den Bestrebungen eines grossen Museums zu bieten vermag, unterstützt hatte. Hatten sie doch bereits früher den Museen zahlreiche und wertvolle Zuwendungen gemacht, und war Bode selbst, dem die Sammlungen so nahe stehen, als wären es seine eigenen, ihnen hierin mit gutem Beispiel vorangegangen. Dieser Verein brachte somit eine Beisteuer, welche die unter Bodes Hilfe Sammelnden als Dankesgabe für ihn an die Museen entrichteten, in eine feste Form. Wie die Ausstellungen aus Berliner Privatbesitz, die in den Jahren 1883, 1890 und 1892 stattfanden, so ist auch die Begründung der Kunsthistorischen Gesellschaft in Berlin, welche alle diese Sammler umfasst, auf Bodes Anregung, der hierbei von Lippmann und Dohme unterstützt wurde, zurückzuführen. Und nicht genug an Berlin, er erstreckt fortgesetzt seine Teilnahme auch auf zahlreiche Sammler in den verschiedensten Teilen Deutschlands, besonders aber auf die kleineren öffentlichen Sammlungen in den Provinzen, namentlich die Kunstgewerbemuseen, die er mit der reichen Ausbeute seiner Käufe versorgt. Bekannt ist, wie die Strassburger Gemäldesammlung fast ausschliesslich durch ihn zusammengebracht worden ist. Indem er so an vielen einzelnen Stellen den Sinn für alte Kunst rege zu erhalten weiss, hält er sich gleichzeitig die Kunsthändler aller Länder warm, die an ihm einen ihrer besten Abnehmer besitzen.

Auf seine ausgebreitete litterarische Thätigkeit kann hier nicht näher eingegangen werden; neben den Hauptwerken, den Studien zur Geschichte der holländischen Malerei (1883), der Geschichte der deutschen Plastik (1885), den Studien aus den kleineren deutschen Galerien (1885–96), den Denkmälern der toskanischen Skulptur (seit 1892) und dem grossen Rembrandtwerk, das 1897 zu erscheinen begonnen hat, ist namentlich das Handbuch der italienischen Plastik zu erwähnen, mit dem er eine ganz neue Art von Museumsveröffentlichungen in mustergültiger Weise eröffnet hat. Jeder Jahrgang des von ihm mitbegründeten Jahrbuches der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen bringt Aufsätze Bodes aus den verschiedensten Gebieten der Kunstgeschichte. Die in dieser Zeitschrift erschienenen Aufsätze aus den Jahren 1871 und 1872 ff., mit welchen Bode sich in die kunsthistorische Litteratur einführte, seien nur nebenbei erwähnt.

Die wichtigsten Arbeiten den Gegenständen und der Zeitfolge nach geordnet, sind die folgenden:

Allgemeinen Inhalts: Die Gemäldegalerie der Eremitage (1873); Neubearbeitung des von Mündler, Zahn und anderen ergänzten Burckhardtschen Cicerone

(3. bis 7. Auflage); Katalog der Berliner Gemäldegalerie und der Suermondtschen Sammlung (zusammen mit Jul. Meyer); Die Ausstellung aus Berliner Privatbesitz (Jahrb. 1883); Bilderlese aus kleineren deutschen Gemäldesammlungen: Hamburg, Oldenburg, Schwerin, Sammlung Liechtenstein (1885—96); Über die Berliner Galerie (Gazette des Beaux-Arts).

Italienische Plastik: Michelangelos Johannes Bapt. (Jahrb. 1881); Verrocchio (Jahrb. 1882); Italienische Porträtskulpturen des XV. Jahrh. (1883); Donatello (Jahrb. 1884); die Robbia (Jahrb. 1885 und Arch. stor. d. Arte 1889); Italienische Bildhauer der Renaissance (1887); Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche (1888); B. Bellano (Arch. stor. d. A. 1891); Denkmäler der toskanischen Skulptur (seit 1892); Bertoldo (Jahrb. 1895).

Italienische Malerei: A. del Verrocchio (Jahrb. 1884); Lionardos Auferstehung (Jahrb. 1884); Ambrogio de' Predi (Jahrb. 1889).

Deutsche Plastik: Geschichte der deutschen Plastik (1885); Daucher (Jahrb. 1887).

Deutsche Malerei: Elsheimer (Jahrb. 1880); Strigel (Jahrb. 1881).

Niederländische Malerei: Frans Hals (Zahns Jahrbücher 1871); Scorel (Jahrb. 1881); Terborch (desgl.); Rembrandts früheste Thätigkeit (1881); Studien zur Geschichte der holländischen Malerei (1883); Adriaen Brouwer (Graph. Künste 1884). — Ouwater (Jahrb. 1890); Holländische Kleinmeister (Jahrb. 1892—94); Rembrandts Maler-Oeuvre (1897 begonnen).

Moderne Kunst: Zur Jubiläumsausstellung in Berlin (Preuss. Jahrb. 1886); Berliner Malerradirer (Graph. Künste 1891); Ludwig von Hofmann (Preuss. Jahrb. 1893); Rudolf Henneberg (Graph. Künste 1895); die Berliner Kunstakademie.

Kunstgewerbe: Altpersische Teppiche (Jahrb. 1892); Kunst und Kunstgewerbe hüben und drüben (Voss. Zeitung 1893; ähnlich in der Zeitschrift f. bild. Kunst 1893/94). Kunstgewerbemuseen (Pan 1896). Künstler im Kunsthandwerk (Pan 1897).

Verwunderung hat es erweckt, dass sich Bode in den letzten Jahren mit besonderer Wärme der Bestrebungen der modernen Kunst angenommen hat und einer der eifrigsten Mitarbeiter am „Pan" geworden ist. Das ist ganz erklärlich bei einem Manne, der nicht in dem Forschen an und für sich schon ein Ziel erblickt, sondern sich bewusst ist, zur Lösung bestimmter Aufgaben berufen zu sein. Er, der aus der Kunstgeschichte zur Genüge das Elend kannte, dem die Zeiten des Manierismus und der Nachahmung in künstlerischer Hinsicht verfallen waren, konnte nicht teilnahmlos mit anschauen, wie sich durch mehr als ein Jahrzehnt hindurch die tüchtigsten unter unseren jüngeren Künstlern abmühten, den Weg von der Unnatur zur Natur als der Quelle aller wahren Kunst zurückzufinden, ohne viel anderes als Hohn und Anfeindung dafür zu ernten. Daher griff er zur Feder, um ernst strebenden Talenten wie Klinger, Stauffer, Geyger, später Ludwig von Hofmann die Wege in die Öffentlichkeit zu bahnen. Der unter Bodes Teilnahme gegründete „Deutsche Kunstverein" in Berlin sollte diesen Bestrebungen Nachdruck verleihen, geriet aber sofort durch die Macht der Thatsachen in das Fahrwasser der alten, nichts nützenden aber viel schadenden Kunstvereine. Als nun der „Pan" erstand, trat Bode gern und mit voller Hingabe diesem völlig unabhängig dastehenden Unternehmen bei, sorgte dafür, dass er vor dem Schicksal bewahrt bleibe, zum Organ einer extremen Partei herabgezogen zu werden, und ist fortdauernd bemüht, ihn auf jene Höhe zu bringen, die sich das allgemeine Vertrauen auch dort erzwingt, wo anfänglich nur Misstrauen und Kopfschütteln wahrzunehmen waren. Die Schärfe, mit der er Missstände unseres Kunstlebens zur Sprache bringt, schafft ihm der offenen wie der verkappten Feinde genug. Aber mögen sie sich noch so sehr gegen ihn zur Wehr setzen und ihn auf das Gebiet der alten Kunst einzuschränken suchen: die Überzeugungen, die er vertritt, die Forderungen, die er stellt — wie kürzlich noch in Bezug auf die Neugestaltung unserer Kunstakademien, der Berliner voran — decken sich mit dem Empfinden aller derjenigen, die von der Zukunft eine Kunst erhoffen, wie sie in der Gegenwart nicht möglich ist. Und nur diejenigen können auf Sieg rechnen, die ihre Ziele über das Bestehende hinaus stecken, nicht aber die mit sich und der Welt Zufriedenen.

So steht Bode, der jetzt auf dem ganzen Erdenrund als der beste Kenner der alten Kunst anerkannt ist, auch für die Bestrebungen der modernen Kunst als der Vorkämpfer da, auf den sich Aller Hoffnungen richten. Möge es ihm beschieden sein, die Kräfte, die schwere Krankheit ihm genommen, bald in vollem Umfange wiederzugewinnen, damit er auch weiterhin und noch auf lange hinaus der Kunst und ihrer Entwicklung seine Dienste leisten könne.

ARNOLD BÖCKLIN

ZU SEINEM 70. GEBURTSTAGE

VON *FRIEDRICH HAACK*



IESER Tage sind die Blicke aller derjenigen, die für die bildende Kunst ein tiefergehendes Interesse hegen, auf den schweizer Maler Arnold Böcklin gerichtet, der am 16. Oktober 1897 sein 70. Lebensjahr vollendet. Dieses Geburtstagsfest wird voraussichtlich eine ganze Litteratur über Böcklin zeitigen, eine Unzahl von Essays, Aufsätzen und Artikeln. Diese Arbeiten werden gewiss recht verschieden ausfallen, mehr oder weniger umfangreich, geistreich und — vernünftig. Die Künstler-Schriftsteller werden den Maler Böcklin in den Vordergrund stellen, die Laien werden das Wesen des Künstlers mehr vom allgemein menschlichen Standpunkt aus zu erfassen suchen, aber weder diesen noch jenen wird es gelingen, die Persönlichkeit des einzigen Mannes völlig erschöpfend darzustellen. Eine jede derartige litterarische Arbeit ist ja der Natur der Sache nach Stückwerk. Nur mit Zagen kann man den Versuch wagen, einen Mann wie Böcklin zu charakterisieren. [1])

Hat die Schweiz in früheren Jahrhunderten verhältnismässig wenig hervorragende Männer auf künstlerischem und litterarischem Gebiet hervorgebracht, so hat sie in unserem Säkulum das Versäumte gleichsam nachgeholt und der Welt zwei wahrhaft bedeutende Geister geschenkt: Arnold Böcklin und Gottfried Keller. Aber Böcklin ist der grössere von ihnen.

Geboren zu Basel als der Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns, hatte er das Glück, einer Familie anzugehören, in der die Liebe zur Kunst und die Beschäftigung mit der Kunst gleich heimisch waren. Eine Tante war eine geschickte Malerin, der Vater selbst interessirte sich für die Kunst, und auch die Brüder waren künstlerisch veranlagt. So ward schon im Elternhause der Grund von Böcklins Künstlergrösse gelegt. Sobald er einmal so weit war, aus dem Vaterhause heraus und in die umgebende Welt hineinzuspähen, musste die malerische, altertümliche Stadt Basel, in der er seine allgemeine Ausbildung auf dem Gymnasium empfing, mussten die eigensinnig festgehaltenen Sitten und Traditionen des schweizer Landes befruchtend auf sein geistiges Leben einwirken. Den grössten Einfluss hat aber die grandiose Landschaft seines Vaterlandes auf den jungen Arnold Böcklin ausgeübt. Es existiren aus seiner ersten Zeit, ehe er die Schweiz verliess, gegen 100 Studien nach Landschaften, Bäumen und Felsen. Die schweizer Landschaft ist für Böcklins gesamtes künstlerisches Schaffen von bestimmendem Einfluss geblieben. Die scharfen, für das Hochgebirge so charakteristischen Farbengegensätze zwischen dem Dunkelgrün der Tannen, dem hellleuchtenden Wiesengrün, dem tiefblauen Himmel und den schneeweissen Wolken, kehren auf seinen Bildern ungezählte Male wieder. Überhaupt liebt der Schweizer Böcklin die wilde Gebirgslandschaft, während die überwiegende Mehrzahl seiner Kollegen nach französischem Vorbild der sanften Ebene den Vorzug erteilen.

Ferner, welch tiefen Eindruck müssen auf den empfänglichen Knaben die kraftvollen Gemälde Hans Baldung Griens und erst die wunderbaren Werke Hans Holbeins d. j. gemacht haben, welche den kostbarsten künstlerischen Besitz der Stadt Basel bilden. Die Klänge, die der grosse Holbein in seinem Totentanz angeschlagen, tönen in dem Selbstbildnis wieder, in dem sich Böcklin mit dem geigenden Tod darstellt. Aber noch eine andere Erinnerung an seine Jugendzeit ruft dieses merkwürdige Gemälde wach. [1]) Als Böcklin ein Knabe war, da lebte in Basel der Maler und Zeichner Hieronymus Hess, ein sonderbarer Kauz, der Landschaften im edlen historischen Stil mit burlesken Figuren bevölkerte und einen Totentanz in der Weise Hans Holbeins gezeichnet hat. Auf einem Blatte dieser Folge hat sich der Maler selbst vor der Staffelei sitzend und daneben den Tod dargestellt, der zu ihm spricht:

---

1) Unser Aufsatz fusst auf der ziemlich umfangreichen Litteratur über Böcklin, die in Zeitschriften verstreut und bei Muther, „Gesch. der Malerei im 19. Jahrh." Bd. III, pag. 677/8 zusammengestellt ist, hauptsächlich aber auf den eigenen Beobachtungen des Verfassers.

1) Vergl. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrh. Bd. II, pag. 185 und Nagler, Künstler-Lexikon Bd. VI, pag. 157.

„Hieronymus Hess lass's Malen stehn,
Der Weg ist dunkel, den wir gehn.
Ob auch dein Herz im Tode bricht,
Dir winkt der ewigen Heimat Licht."

Ob der sonst kaum bekannte Maler Hess mit seinen Landschaften und burlesken Figuren den späteren grossen Künstler beeinflusst hat, ob im besonderen das berühmte Selbstbildnis Böcklins mit dem geigenden Tod durch jene Zeichnung des Totentanzes inspirirt worden ist, das alles liesse sich höchstens dann entscheiden, wenn man die Werke jenes Malers Hess zu Gesicht bekommen könnte, was mir leider nicht gelungen ist.

Thatsache ist, dass Böcklin bereits eine achtbare künstlerische Vorbildung mitbrachte, als er nach einem zweijährigen Aufenthalt in Genf 1846 die Düsseldorfer Akademie bezog. Trotz der Liebe, die man in seiner Familie zur Kunst hegte, kostete es ihm doch einen schweren Kampf, ehe er seinen Entschluss, sich der Malerei zu widmen, in die That umsetzen konnte. Umsomehr als seine Familie gerade damals in bedrängte finanzielle Verhältnisse geraten war. Es mag da in Basel ähnliche Erwägungen, Kämpfe und Gänge gegeben haben, wie sie uns Gottfried Keller in seinem unübertrefflichen Bildungsroman „Der grüne Heinrich" so erbaulich schildert. Schliesslich aber willigte die Böcklinsche Familie hochherzig in die Absichten des jungen Arnold ein, ja sie hat ihm später noch mehrfach Unterstützung zu teil werden lassen, obwohl ihr dies bisweilen nicht leicht geworden ist.

In der Schweiz empfing Böcklin die ersten Anregungen, in der Schweiz lernte er die ersten Handwerksgriffe seines Berufes kennen. In Düsseldorf that er den zweiten Schritt. Er trat hier in das Atelier Wilhelm Schirmers ein, der heroisch stilisirte Landschaften malte. Es scheint, dass Schirmer von allen Künstlern den grössten Einfluss auf Arnold Böcklin ausgeübt hat. Die ideale Landschaft von Böcklin, Nr. 12 der Schackgalerie: der südliche Wald, in dessen Mitte an einer Quelle eine Nymphe ruht, soll, obgleich erst 1855 entstanden, den Einfluss Schirmers deutlich erkennen lassen. Zugleich spricht aus diesem Gemälde, wie auch Graf Schack hervorgehoben hat, ein deutlich erkennbarer Einfluss Poussins. — In Düsseldorf malte Böcklin noch zahlreiche sorgfältige Detailstudien nach der Natur, was er in späterer Zeit kaum mehr gethan hat. In Düsseldorf lernte er auch den französischen und belgischen Kolorismus, die modernste Richtung der damaligen Zeit, kennen. Um sich mit dieser Kunstströmung inniger vertraut zu machen, ging er auf den ausdrücklichen Rat des ehrlichen Schirmer nach Antwerpen und von da auf ein Halbjahr nach Brüssel.

Hier aber besann er sich eines Besseren. Statt sich viel um die modernen Belgier zu kümmern, zog er es sehr weise vor, in der Galerie die Werke der alten Meister zu studiren. Damit wirkt wieder ein neues bedeutendes Moment fördernd auf seine Entwicklung ein.

Im Jahre 1848 besucht er die Hauptstadt der Welt: Paris. Hier setzt er im Louvre das Studium der alten Meister fort, das er in Brüssel begonnen hatte. Aber Paris gewährt ihm noch eine neue wichtigere Anregung. Hatte er auf den Gemälden der modernen belgischen Schule die Menschen vergangener Jahrhunderte gleichsam wie auf dem Theater lachen und weinen, fechten und bluten, lieben und hassen gesehen, so bot sich ihm jetzt Gelegenheit, die Menschen seiner Zeit in der ganzen natürlichen Wildheit, den Kampf ums Leben in schärfster Form, die bête humaine aller Fesseln bar kennen zu lernen. Er kam gerade in Paris an, als dort der Juni-Aufstand tobte. Als genialer Mensch aus allem Nahrung ziehend, boten ihm auch diese grauenvollen Vorgänge, die anderen Zuschauern das ganze Leben verdorben hätten, die fruchtbarsten Anregungen. Wenn uns an seinem Cimbernkampf, an seinen Centaurenschlachten die Ursprünglichkeit und Natürlichkeit geradezu unbegreiflich erscheinen, so dürfen wir nicht vergessen, dass Böcklin in seiner Jugend Augenzeuge der erbittertsten Kämpfe gewesen war.

Die Erfüllung seiner Bürgerpflicht rief ihn von Paris ab und nach Basel zur Fahne. Endlich, im Frühjahr 1850, geht er nach Rom. Der römische Aufenthalt bildet die Krönung und den Schlussstein seiner menschlichen und künstlerischen Entwicklung. — Die herrliche schweizer Natur und die Werke Hans Holbeins d. j., der Einfluss Schirmers und die klassicistische Landschaftsmalerei, die alten Meister in der Brüsseler Galerie und im Louvre, die dramatischen Ereignisse in Paris, das ungebundene Leben und das edle freie Menschentum in Italien, die Überreste der Antike, die wunderbaren Kunstschätze der Renaissancezeit, die Mannigfaltigkeit der italienischen Landschaft: das liebliche Fiesole und die ernste Campagna — das sind die Momente, welche uns das Wesen eines Böcklin verstehen lehren, so weit sich die Eigenart einer so scharf ausgesprochenen Individualität überhaupt erklären lässt. Auch andere haben diese oder ähnliche Einflüsse erfahren und sind doch keine Künstler wie Böcklin geworden. Das entscheidende Moment ist unabhängig von allen äusseren Umständen, das brachte Böcklin mit auf die Welt — sein Genie.

In Rom trat der junge Maler in Beziehungen zu Dreber, Gunkel, Oswald Achenbach und Feuerbach. Besonders mit letzterem entwickelte sich eine für Beide äusserst vorteilhafte gegenseitige Beeinflussung. Einen wie hohen Flug das geistige Leben des jungen Künstlers damals auch genommen haben mag, ebenso traurig stand es um sein materielles Dasein. Um dem nagen-

den Hunger zu entgehen, musste er sich dazu bequemen, Modebilder für Liebhaber zu malen. Und mitten in dieser ärgsten Not heiratete er die Römerin Angelina, ein schönes Weib, aber eine blutarme Waise. Die Verständigen der Welt schüttelten ihre weisen Häupter über diese unvernünftige Ehe, aber der Künstler hat doch recht gehandelt. Das beweist die innige Zuneigung, welche die beiden gross denkenden Menschen auch heute noch fest zusammenhält. Das interessante, fast möchte man sagen: monumentale Antlitz dieser Frau mit den scharfen Augen, den gedrungenen Formen, dem energischen Mund und dem machtvollen Kinn kehrt auf Böcklins Bildern, mehr oder weniger porträtähnlich dargestellt, häufig wieder. — Es giebt ein Doppelbildnis von Böcklin und seiner Angelina aus den fünfziger Jahren (im Besitze von O. Wesendonck in Berlin). Angelina in der schlichten römischen Nationaltracht steht neben ihrem Gatten und hält den linken Arm desselben umfasst. In unbeschreiblich zarter Weise schmiegt sie sich voll Liebe und Hingebung an den geliebten Mann. Dieser ist für jene Zeit sehr kleidsam mit Kniehose und Schuhen angethan, er wendet sein geniales, von langem Haar umwalltes Haupt von ihr ab, hat die rechte Hand, die das Barett hält, fest in die Hüfte gestemmt und schaut mit seinen durchdringenden blitzenden Maleraugen so keck und trotzig in die Weite, wie wenn er den Kampf mit der ganzen Welt aufnehmen wollte. Er musste damals allerdings der ganzen Welt Trotz bieten. Sie frug nichts nach ihm und er frug nichts nach ihr. Man erzählt sich in Künstlerkreisen die Anekdote, dass er mit seinem jungen Weibe monatelang von einem Sack Erbsen leben musste. Aber trotz aller Not opferte er seine künstlerischen Ideale nicht auf, sondern blieb ihnen unentwegt treu. Es liegt etwas wunderbar Zukunftssicheres in dem Gesicht des jungen Mannes auf jenem Doppelbildnis.

Da er sich damals in Italien materiell auf die Dauer nicht halten konnte, kehrte er mit seiner jungen Frau in die Heimat, nach Basel zurück, wo er den Konsul Wedekind aus Hannover kennen lernte, der ihm den ersten grossen Auftrag erteilte. Auf die Aufforderung desselben begab er sich nach Hannover und stellte hier in fünf Gemälden in Leimfarben auf Leinwand die „Beziehungen des Menschen zum Feuer“ als Speisesaal-Dekoration dar. (Jetzt im Besitz von H. Paul Wedekind in Berlin.) Der Besteller wies die Bilder als bizarr zurück. Böcklin strengte nun gegen den Konsul einen Prozess an, der zwar zu des Künstlers Gunsten entschieden wurde, ihm aber dennoch unabsehbaren Schaden verursachte.

In der grössten Not flüchtete er nach München. Hier stellte er den „Grossen Pan“ im Kunstverein aus. „Es war im Winter 1857, als uns eines Tages im Münchner Kunstverein ein Bild überraschte, das in seiner ganzen Art völlig neu erschien, von einer ungewöhnlichen Naturauffassung sowohl als von einer ganz selbständigen Technik Zeugnis ablegte. Man sah auf demselben nichts als einen Flussrand, der sich in einen Wald von fast in natürlicher Grösse gemaltem Schilf verlor, durch dessen fahlgrüne Massen sich einige Sonnenblitze auf den sumpfigen Boden stahlen. Dieselben waren aber mit solch täuschender Wahrheit gemalt, dass die meisten sich erst umsahen, durch welche Spalte denn jetzt eigentlich die Sonne hereinfalle. Es war ein packendes Naturleben in der unendlichen Einsamkeit dieser Scene, dass man das leise Flüstern des durch den Windeshauch bewegten Geröhrichts, ja das Summen der Fliegen zu hören glaubte, wie man zuerst den Sonnenstrahl für Wirklichkeit genommen. — Gewöhnlich erst später bemerkte man dann auf einmal im Schatten des vom Schilf gebildeten Helldunkels gelagert, ganz in sich versunken die riesige Gestalt des grossen Pan und fuhr beinahe erschrocken zurück, wie es die Alten von denen erzählen, die dem Gotte begegnet. Niemand vermochte sich der tief poetischen Macht dieses merkwürdigen Bildes zu entziehen, das so nur einem genialen Künstler gelingen konnte, und doch kannte kein Mensch den Namen Arnold Böcklin, der darunter stand.“ Mit dieser anschaulichen Schilderung hebt die Charakteristik an, die uns der Nestor der modernen Kunstschriftsteller, Friedrich Pecht, in seinem Buche: „Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts“ von Arnold Böcklin geliefert hat. Aus seinen Worten kann man sich einen deutlichen Begriff davon machen, wie das Böcklinsche Bild damals als etwas völlig Neues in der Münchner Künstlerschaft eingeschlagen haben muss. Pecht entwirft in seiner Vita Böcklins auch eine interessante Schilderung von der menschlichen Persönlichkeit des jungen Künstlers, den er als einen Verehrer der alten Meister, einen leidenschaftlichen Verteidiger seiner eigenen künstlerischen Überzeugungen, als launisch, unberechenbar, humorvoll, als völlig naiv in weltlichen Dingen und dabei als einen tiefernsten Grübler, der über die höchsten Probleme der menschlichen Erkenntnis nachdenkt, ja als eine geradezu dämonische Natur charakterisirt. Und trotz dieser dämonischen Natur besitzt Böcklin doch ein weiches, liebevolles Herz. Als ihm ein Kind in München am Typhus starb, da ging er monatelang verdüstert und menschenscheu umher. — Es ist sehr zu bedauern, dass bis jetzt keine Briefe oder sonstigen authentischen Aussprüche von Böcklin in die Öffentlichkeit gedrungen sind, welche uns einen Rückschluss auf seine Denk- und Empfindungsweise, besonders auf seine Anschauungen von der Kunst ermöglichen. Um so höher müssen wir jene Charakteristik Pechts anschlagen, der persönlich viel mit dem Künstler verkehrt zu haben scheint.

Dem König Ludwig I. von Bayern, der seine Anschauung von der Kunst doch an so ganz anders gearteten Werken gebildet hatte, gebührt der Ruhm, zum ersten Mal ein Bild von Böcklin für eine öffentliche Gemäldegalerie erworben zu haben. Er kaufte nämlich den „grossen Pan" für die neuere Pinakothek an. Diese Thatsache bedeutet einen Wendepunkt in dem äusseren Leben des Künstlers. Damit war er vorerst aus der grössten Not errettet. Ferner wurde er durch Paul Heyse, den er schon von Rom her kannte, dem Grafen Schack vorgestellt, der nunmehr sein Mäcen wurde. Zu seinem und zu unserer Aller Glück, denn man darf wohl behaupten, dass Böcklin in keiner Sammlung so hervorragend vertreten ist, wie in der Schack-Galerie zu München. Hier sind die meisten seiner schönsten und genialsten Werke zu still andächtigem Genuss vereinigt, hier kann man den Künstler in seiner ganzen Mannigfaltigkeit bewundern und lieben lernen.

Im Jahre 1860 erhielt Böcklin zugleich mit Lenbach, von Ramberg und Reinhold Begas einen Ruf als Lehrer an die neu gegründete Kunstschule zu Weimar. Er muss damals einen bedeutenden Einfluss auf den grossen Münchner Porträtisten ausgeübt haben. Wenigstens hat der „F. Lenbach 1860" bezeichnete „Hirtenknabe" der Schack-Galerie (Nr. 71) in den famosen Beleuchtungs-Effekten, besonders aber in den liebevoll gemalten Blumen fast mehr Verwandtschaft mit dem Böcklinschen als mit dem übrigen Lenbachschen Schaffen. — Lange hielt Böcklin übrigens die Weimarer Lehrthätigkeit nicht aus. Allerlei Intriguen und echt deutsche Philisterei verleideten ihm bald die Ilmstadt aufs gründlichste. Um neue Eindrücke in sich aufzunehmen, ging er 1862 wieder nach Rom und machte von dort aus einen Ausflug nach Neapel und Pompeji. In Italien versenkt er sich in das klassische Altertum und malt seine schönsten Bilder für die Schack-Galerie. Da aber der pekuniäre Erfolg nicht ausreichte, so begab er sich 1866 wieder nach Basel zurück, um hier innerhalb dreier Jahre das Treppenhaus im Basler Museum mit Fresken zu schmücken. Die Art, wie er sich dieser Arbeit entledigte, befriedigte aber die Auftraggeber ebenso wenig, wie früher die in Hannover entstandenen Gemälde den Konsul Wedekind. Trotzdem erhielt er den neuen Auftrag, im Hause des Basler Ratsherrn Sarrasin einige Fresken auszuführen.

Im Jahre 1871 finden wir den ruhelosen Mann dann wiederum in München, 1874 bis 1885 weilte er in Florenz, 1885 bis 1892 in Zürich, und seitdem wohnt er in eigener Villa in Fiesole bei Florenz.

Zwei Eigenschaften sind es vor allen, die wir an Arnold Böcklins Kunst bewundern: die schier unerschöpfliche Erfindungskraft und die Schönheit der Farbe. Ein Ringen nach der Farbe zieht sich durch die ganze Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Der stolze Cornelius erklärte zwar die Farbe für den Verderb der Malerei, aber schon des Cornelius bester Schüler, Wilhelm Kaulbach, lässt ein gewisses Streben nach koloristischen Wirkungen erkennen, wie z. B. sein Selbstporträt in der retrospektiven Abteilung der heurigen Münchner Kunstausstellung schlagend beweist. Aber erst Karl Piloty blieb es vorbehalten, die heutige deutsche Malerschule zu begründen, und Makart, in Pilotys Atelier gebildet, schwelgte in den wunderbarsten Farben-Visionen. Unabhängig von seinen Zeitgenossen, Piloty und Makart, bildete sich Böcklin *seine* Farbe. Er fusst auf den Venetianern und Rubens, den er ja auch in der Komposition benutzt hat, wie der Vergleich des Cimbernkampfes und der Amazonenschlacht beweist. Aber im wesentlichen hat sich Böcklin seine eigene Farbengebung gebildet. Diese Farbengebung entspricht den kräftigen Farbengegensätzen, wie man sie im Hochgebirge bewundert. „Das Grün ist bei ihm sehr grün, das Blau ein seliges Blau, das Rot ein jubelndes Rot." Besonders im Kontrast des blauen Himmels und der weissen Wolken excellirt der Künstler. Man spricht geradezu von einem „Böcklinschen Blau". Aber Böcklin, der grosse Farbenkünstler, ist doch nicht nur Farbenkünstler. Er begnügt sich nicht mit dem farbigen Abbild der Dinge, sondern er sucht in ihre tiefsten Tiefen einzudringen. Er sucht das Wesen der Dinge in ihr farbiges Abbild hineinzumalen. Sehr bezeichnend ist dafür eine Stelle in Graf Schacks Charakteristik von dem Künstler: „Als ich einmal bei Böcklin eintrat und ihn bei diesem Bilde — es handelt sich um den „heiligen Hain", Schack-Galerie Nr. 23 — beschäftigt fand, fuhr er wie aus einem tiefen Traume auf und sagte mir, er habe schon seit frühem Morgen an dem Wald gemalt und sich alle die Herrlichkeiten vorgestellt, die darin verborgen seien." Böcklin begnügt sich nicht mit Farben-Visionen oder Farben-Symphonien. Er geht von der Farbe aus, aber er malt — Bilder. Es ist dies etwas Grosses in einer Zeit, in der sich die meisten Künstler damit begnügen, Studien zu malen. Böcklin malt wenig Studien. Er studirt die Natur unablässig, aber nur mit den Augen, er verarbeitet die so erhaltenen Eindrücke in seinem Inneren und verschmilzt sie mit dem Gedankenvorrat seiner Phantasie. Aus dieser Verschmelzung gehen seine wunderbaren Werke hervor. Böcklin malt alles auswendig. In diesem Umstande wurzeln seine grossen Vorzüge und auch seine Mängel. Man hat ihm von jeher hauptsächlich zweierlei vorgeworfen, die Künstler eine fehlerhafte Zeichnung und das Publikum die Bizarrerie. Bizarr ist aber nicht der richtige Ausdruck für die Böcklinsche Eigenart. Das Fremdwort „bizarr" invol-

virt den Begriff des Gesuchten, Krankhaften, Unnatürlichen. Böcklin aber ist durch und durch natürlich und gesund. Wohl aber ist er originell, eigenartig bis dort hinaus. Er schaut die Welt so an, wie sie vor ihm noch kein Mensch gesehen hat. Und das kann „man“ ihm eben nicht verzeihen. Aber ist das ein Fehler? — Ist das ein Fehler in unserer Zeit farbloser Nüchternheit, gleichmässiger Korrektheit, langweiliger Verstandesmässigkeit? — Wollte Gott, es gäbe mehr Leute von der „Bizarrerie“ eines Arnold Böcklin! — Der andere Vorwurf ist zweifellos gerechtfertigter. Die Zeichnung von Mensch und Tier ist in der That des Künstlers schwache Seite. Es dürfte wohl kaum eine Figur von ihm existiren, die völlig einwandfrei gezeichnet wäre. Nun haben ja der grosse Rubens und andere Männer von dessen Schlage sich auch Verzeichnungen in Hülle und Fülle zu schulden kommen lassen. Was aber bei diesen ausschliesslich geniale Nachlässigkeit, das ist bei Böcklin nicht immer nur Nachlässigkeit, sondern auch oft Mangel an positivem Können. Seine Menschen sind oft recht hölzern, und seine Tiere schauen hie und da geradezu nach der Spielwarenschachtel aus. Aber — „la perfection n'est pas de ce monde“. Und dann kommt es Böcklin nicht so sehr auf die korrekte Zeichnung, als vielmehr auf die charaktervolle Wiedergabe von Tier und Mensch an. Auf Böcklins Bildern giebt es nie etwas Überflüssiges, daher ermüden uns auch diese Bilder nie. Jeder Strich von seiner Hand hat Charakter! — Man betrachte z. B. einmal genau Pferde, die in die Schwemme geritten werden, und sehe sich dann Böcklins Centauren auf der „Insel der Seligen“ an. (Berlin, National-Galerie.) Mit welcher tiefen Naturwahrheit ist das bedächtige Hineinschreiten des Centauren ins Wasser zum Ausdruck gebracht! — Oder man vergegenwärtige sich die Cimbernschlacht. Wie hat es der Künstler hier verstanden, die Wildheit der germanischen Kriegsrosse und die Bedächtigkeit der römischen Militärpferde in Gegensatz zu bringen! — Wie wundervoll hat er die durch die reine Jungfrau gebändigte Wildheit des Einhorns auf dem „Schweigen im Walde“ verkörpert. Wie hat er es auf dem Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tod verstanden, selbst den Tod zu beleben! — Und dann die fabelhaften Geschöpfe, halb Tier, halb Mensch! Wie hat er die Stücke tierischen und menschlichen Leibes zusammengeschweisst oder vielmehr — welche organische Tiermenschen hat seine schöpferische Einbildungskraft erzeugt! Pane, Centauren und Nixen hat die Kunst zu allen Zeiten dargestellt. Aber selbst die grossen Renaissance-Künstler spielen doch mehr mit diesen Elementen, als dass sie wirklich organische Geschöpfe hervorgebracht hätten. In Böcklins Phantasie aber leben alle diese wunderbaren Fabelwesen. Ein Dichter aus der griechischen Urzeit scheint in ihm wieder erstanden zu sein. Die Erfindungskraft Böcklins ist wahrhaft unerschöpflich. Er bemächtigt sich aller Stoffe, welche die menschliche Phantasie beschäftigen. Er malt Scenen aus dem neuen Testament, aus der griechischen Mythologie, allegorische Figuren, Porträts, Stimmungsbilder ohne gegenständliches Interesse, Landschaften schlechthin, romantische Gegenstände, wie den „Mörder und die Furien“ oder den „Abenteurer“, und endlich Darstellungen der Jahreszeiten, besonders des Frühlings. Das Erwachen des Frühlings gehört zu seinen beliebtesten Vorwürfen. Da eilt Flora über die Fluren dahin und streut aus ihrem Füllhorn ihre Blumen aus, so die schönen Margareten, für die der Künstler eine besondere Vorliebe zu haben scheint. Oder Flora rührt die Saiten ihrer Harfe, da erwachen die Kindlein aus dem Winterschlaf und starren aus grossen erstaunten Kinderaugen auf die herrlichen blühenden Frühlingsauen. Ein andermal packt der Frühling die alten Faune und Pane, sie spielen auf der Syrinx und tänzeln verliebt am Rande des Ackers entlang, während sich die Dryaden aus den Bäumen lösen und zu den Faunen hinschweben. Wieder ein anderes Mal ziehen blühende junge römische Mädchen über die Felder dahin, lachend und singend und Mandoline spielend. Sie bücken sich nieder, pflücken Blumen und reichen sie ihren Gespielinnen dar. Oder — ein junger geschwänzter und bocksfüssiger Faun in den schönsten Flegeljahren schöpft Wasser, das aus dem Gefäss einer Quellnymphe herniederrieselt, während ein anderer dicker Faun mit der Syrinx den Berg herabrutscht. In den Lüften aber tanzen Amoretten einen allerliebsten Reigen. Das eine Bürschlein lässt seinen rechten Nachbar plötzlich los, umarmt den zur Linken und drückt ihm einen kräftigen Kuss auf die Wange. So hat Böcklin unzählige Male das alte ewig junge Lied von der Einkehr des Frühlings in Farbenmusik gesetzt.

Auf den Frühling folgt der Sommer und dann der Herbst und endlich der Winter. Und im menschlichen Leben ist es nicht anders wie im Leben der Natur. Im Vordergrund einer herrlichen Böcklinschen Frühlingslandschaft spielen Kinder mit Blumen und sehen erstaunt zu, wie eine Margarete unaufhaltsam den Bach hinabrinnt. Im Mittelgrunde desselben Bildes steht an schön gefasster Quelle eine Jungfrau und blickt liebessehnsüchtig auf einen Ritter, den die Liebe zu ihr von ihr fort in die Welt treibt. Im Hintergrund dieses Bildes sitzt derselbe Jüngling, jetzt zum Greis geworden, auf dem Grabe seiner Gattin, und der Tod holt zum Streich gegen ihn aus. Es ist die Verkörperung der drei Lebensalter, und unter dem Bild steht der tiefsinnige Spruch: „Vita somnium breve.“ Denselben Vorwurf hat der Künstler noch einmal behandelt und wieder in ganz anderer Weise. Ich denke an das „Die drei Lebensalter“ genannte

Bild im Besitz von H. Adolf Schütt in Berlin, radirt von Max Klinger). Zwar spielen auch hier wieder die Kinder mit Blumen, aber die Liebenden sitzen diesmal kosend und Mandoline spielend traulich beieinander auf der herrlichen Wiese, und der verwitwete Greis blickt hinaus in die weite weite Landschaft, hinab auf den Strom, der sich bis in die Unendlichkeit auszudehnen scheint.

Das ist der Tiefsinn der Böcklinschen Kunst. Dieselbe verfügt über die verschiedenartigsten Töne. Lieblich, tiefsinnig, dramatisch, humoristisch, schaurig, wehmütig, lustig, nie gesucht — aber häufig barock — und immer genial, das ist Arnold Böcklin. Wie bei Shakespeare die hochtragischen Scenen von lustigen Auftritten der Schalksnarren abgelöst werden, so gehen auch bei Böcklin Ernst und Scherz Hand in Hand, so sind seine idealsten Landschaften oft mit den sonderbarsten Käuzen bevölkert.

Selbst wenn er Porträts malt, kann er auf allerlei kleine neckische Einfälle nicht verzichten, womit er seine Bilder schmückt, wie eine Geliebte mit Blumen. Auf dem Selbstporträt von 1873 lehnt er sein Haupt an eine Säule, um die sich Blätter ranken. Rechts fliegt eine Schar Krähen auf. Ein andermal stellt er sich mit einem Weinglas in der Hand, wieder ein anderes Mal mit dem fiedelnden Tod dar. Hinter dem Bildnis seiner Gattin errichtet er eine reizvoll gezierte Wand. Den vornehmen Denkerkopf Gottfried Kellers umgiebt er mit einfach originellen Arabesken. Böcklin ist ein geborener Porträtist, der einem Lenbach sehr wohl das Wasser reicht. Seine Bildnisse sind überaus lebensprühend und zugleich äusserst geistreich aufgefasst. Aber ein Mann wie Böcklin malt nicht auf Bestellung Porträts von Leuten, die ihm völlig gleichgültig sind. Er hat nur sich selbst, seine Frau, seine Kinder, seine Freunde dargestellt, daher kommen Bildnisse in seinem Oeuvre nicht allzu häufig vor.

Ebenso selten sind die Darstellungen aus dem neuen Testament. Aber sie sind äusserst interessant. Am meisten scheint ihn die Beweinung Christi zu interessiren. Holbeins Wunderwerk des toten Christus im Museum zu Basel dürfte wohl kaum ohne Einfluss auf diese Bilder geblieben sein. Bald ist es Maria, bald Magdalena, die Christus beweint. Allen diesen Bildern ist die reichliche Verwendung von Schleiern gemein, welche mit der Leichenfarbe, der zarten blassen Haut des trauernden Weibes und dem raffinirt hinzugefügten Marmor eine wunderbare malerische Wirkung hervorbringen. Wohl das schönste dieser Bilder ist dasjenige im Basler Museum mit dem edeln Christushaupt und -körper. Auf dem Berliner Bild hat Böcklin das Haupt der Maria völlig verdeckt. Den Schmerz einer Mutter vermag kein Pinsel zu schildern! Über der Maria öffnet sich der Himmel, eine Engelsgestalt taucht aus den Wolken herab, um Maria zu trösten, während kleine Engelsköpflein traurig und erstaunt zugleich zuschauen. Es ist ein versöhnliches Moment, gerade wie auf dem grandiosen Rubens'schen Bilde des Bethlehemitischen Kindermordes, auf dem die Engel vom Himmel Rosen auf das unschuldig vergossene Blut der Kindlein herabstreuen. — Diesem Stoffkreis gehört auch die vielumstrittene „Pietà“ an. Man hat daran allerhand auszusetzen gewusst, obgleich gerade dieses Bild — trotz einzelner Schwächen — sowohl rein malerisch, als auch als Seelenmalerei von unbeschreiblicher Wirkung ist. Böcklin hat auch eine Art „Marienaltar“ gemalt, einen veritablen dreiteiligen Flügelaltar nach mittelalterlicher Schablone. Das Motiv des von Engeln zurückgeschlagenen Vorhanges auf dem Mittelbild erinnert unwillkürlich an Raffaels Sixtina, wie auch die Mutter Gottes und das Kind, bei aller Verschiedenheit, etwas undefinirbar Ähnliches in Blick und Ausdruck mit jenem ersten aller Marienbilder besitzen. Von anderen Darstellungen aus dem neuen Testament ist besonders der „Gang nach Emaus“ hervorzuheben, ein grandioses Stimmungsbild mit körperhaft gemalten, düsteren und doch von der Sonne durchglühten Wolken. Überhaupt ist dies mehr ein Landschaftsbild als ein religiöses Gemälde. Böcklin hat auch ein wirkliches Heiligenbild gemalt, einen heiligen Antonius, der vor einem Marienbilde geigt, während Englein unter dem Dach und durch ein Fenster freundlich und neugierig hereinschauen. Ein Sonnenstrahl hat sich in die düstere Einsiedlerzelle hereingestohlen und spielt auf der Kutte des Mönchs. (Berlin, National-Galerie.) Giebt es wohl ein Heiligenbild in der gesamten Kunstgeschichte, hinter dem dieses an Ursprünglichkeit, Reinheit und Innigkeit der Empfindung zurückstehen müsste?! — Besonders die eigentümlich musikalische Stimmung dieses Gemäldes ist geradezu einzig.

Im ganzen aber neigt Arnold Böcklin weniger dem Christentum als dem heiteren Griechentum zu. Schon den Gymnasiasten begeisterten die griechischen Autoren. Sie brachten die Töne zum Leben, welche in der Seele des Knaben schlummerten, und auch der Mann Böcklin soll den grossen Schriftstellern des klassischen Altertums die Freundschaft treu bewahrt haben. Ist feine Bildung des Geistes ein Vorteil oder ein Nachteil für den bildenden Künstler? — Zur Zeit des krassen Naturalismus in den achtziger Jahren unseres Jahrhunderts wurde mit grosser Emphase das letztere behauptet. Bildung beeinträchtigt die Originalität. So wurde damals behauptet. Es ist ein eigenes Ding um die sogenannte „Bildung“. Für die grosse Masse der Durchschnittsmenschen ist sie zweifellos von höchstem Segen, da sie dem sonst rohen und nichtigen Leben einen geistigen Inhalt verleiht. Für die schwachen

Talente ist sie vielleicht von Nachteil, indem die Aneignung der fremden Geistesarbeit die Möglichkeit der eigenen schöpferischen Thätigkeit verhindert. Der wahrhaft grosse Geist aber bemächtigt sich leicht aller ihm zusagenden Bildungselemente und zieht aus ihnen Nutzen, ohne an seiner Originalität auch nur das Geringste einzubüssen. So ist es bei Böcklin. Er ist ein hochgebildeter Mann. Theokrit ist sein Lieblingsdichter. Böcklin hat die dritte Idylle des Theokrit wunderlieblich illustrirt, das sehnsüchtige Liebeswerben des Hirten Daphnis um die schöne Quellennymphe Amaryllis (Schack-Galerie). Ferner hat der Künstler die Muse jenes Dichters sehr reizvoll verkörpert, und Max Klinger hat uns diese Gestalt in einer vorzüglichen Radirung von neuem beschert. Ähnliche Gestalten, wie diese Muse, hat Böcklin mit grosser Vorliebe dargestellt, so eine Nymphe mit einer Flöte, eine „Euterpe“, eine „Klio“.

Daran schliessen sich inhaltlich seine höchst originellen allegorischen Figuren an: „Das Drama“, „Sorge und Armut“, „Dichtung und Malerei“. Die „Wahrheit“ ist ihm ein Weib, das sich entschleiert und in der Rechten ein entblösstes Schwert hält. Die „Freiheit“ eine nackte weibliche Gestalt mit einem Palmzweig in der Linken und einem Adler auf dem rechten Arm; im Hintergrund türmen sich die Gebirgsketten des schweizer Landes auf.

Eine Art allegorischer Figuren sind ja auch alle diejenigen Gestalten, mit denen Böcklin für gewöhnlich seine Landschaften zu bevölkern pflegt, diese Faune, Pane, Centauren, Nymphen, Nixen und Dryaden. Sie verkörpern die gesunde Zeugungskraft und die Schönheit der Natur oder den grimmigen Kampf ums Dasein. Alle diese Figuren sind ebenso wenig Staffage seiner Landschaften, wie diese etwa nur den Hintergrund seiner Figuren bilden. Böcklin ist seinem innersten Wesen nach Landschafter, ja er ist der grösste Landschafter des 19. Jahrhunderts. Während die grossen französischen Landschafter, die Corot und Daubigny, Millet und Rousseau nur einseitige Specialisten sind, ist Böcklin, wie in seinem gesamten Schaffen, so besonders in der Landschaft ein Künstler von ausserordentlicher Mannigfaltigkeit. Mag er auch das Hochgebirge besonders lieben, so beherrscht er doch das Flachland, wie das Gebirge, Wiesen und Wasser, alle Jahres- und Tageszeiten, alles, alles mit gleicher Meisterschaft. Diese Universalität in einer Zeit, in der die Kunst wie die Wissenschaft in einseitiges Specialistentum zu verfallen droht, sichert ihm allein schon eine hohe Stellung in der Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts. Die Landschaft und die Figuren, die sich darin bewegen, bilden bei Böcklin ein organisches Ganzes. Das eine lässt sich von dem anderen nicht loslösen. Die Figuren sind die Träger der landschaftlichen Stimmung, und die Landschaften bilden den notwendigen Rahmen für die Thätigkeit der Figuren. Böcklin führt uns in seinen Bildern den ganzen Menschen vor mit all seinen notwendigen Verrichtungen und Leidenschaften. Seine Gestalten tragen in der Regel kein bestimmtes Kostüm. Es sind ort- und zeitlose Wesen, hie und da mit einem gewissen italienischen oder antiken Anflug. In einer Zeit, in der ein Piloty blühte, in der man beim Betrachten von Bildern mehr auf das historische Kostüm eines Menschen schaute, als auf den, der darin steckte, begann Böcklin mit seinen Darstellungen des Menschen an sich ohne alle historische Zuthat. Daher verstand man ihn nicht. In einer Geschichte der Neueren Deutschen Kunst, die in den siebziger Jahren erschienen ist, wird Böcklins Kunst als „Zukunfts-Malerei“ bezeichnet. Dieses prophetische Wort ist heute in Erfüllung gegangen. Jetzt wird der Meister besser verstanden als damals. Böcklin ist eben, wie alle grossen Geister, seiner Zeit um ein volles Menschenalter vorausgeeilt. Da ihm aber das Glück beschieden ist, ein hohes Alter zu erreichen, so sieht er sich jetzt verstanden. Wenn Böcklin heute allgemein anerkannt wird, wenn heute kaum im finstersten Ostelbien jemand wagen dürfte, Böcklin schlechtweg als „verrückten Kerl“ zu bezeichnen, ein Wort, das früher offenbar gang und gäbe war, so mag ja das Tamtam der Reklame und die allmächtige Mode sehr viel dazu beigetragen haben. Aber dass Böcklin Mode werden konnte, ist doch schon an und für sich charakteristisch. Wir haben uns im Verlauf der letzten 30 Jahre aus der Bildungsphilisterei zu einer höheren und freieren Weltanschauung hindurchgerungen. Um die Mitte des Jahrhunderts galt die „Bildung“ als das höchste menschliche Ideal. Für jene „Gebildeten“ malte Wilhelm von Kaulbach. Heute ist unser höchstes Ideal das Streben nach edler freier Menschlichkeit über alle fesselnden Schranken des Berufs und der Klassengegensätze, über die „Bildung“ hinaus. Als Pionier dieser Kulturbewegung ist Arnold Böcklin zu betrachten, der schon vor mehr als 30 Jahren den Menschen ohne irgend welche nebensächliche Zuthat malte.

Man kann sich nicht vorstellen, dass Böcklin einen Eisenbahnzug oder eine Dampfmaschine oder gar einen bebrillten Menschen am Schreibtisch malen könnte. Einmal hat er uns allerdings einen Kritikus mit Brille auf der Nase und Federkiel im vorwitzigen Mund verkörpert, aber er hat ihn in Stein gehauen. Ich meine den einen jener köstlichen satirischen Köpfe, welche die Basler Kunsthalle zieren und wohl nach dem Vorbild der Köpfe der sterbenden Krieger im Hofe des Berliner Zeughauses entstanden sind. Aber sonst stellt Böcklin immer den Menschen in seinen einfachsten Verrichtungen: beim Hüten des Viehs oder im wilden Kampfe oder liebend, singend, musizirend dar. Die Musik spielt charakteristischer Weise eine

grosse Rolle auf seinen Bildern. Syrinx, Flöte, Mandoline und Harfe sind die einfachen Instrumente, deren sich seine Menschen bedienen oder auch seine Faune und Satyre.

Seine Meermenschen lieben es, sich im Wasser zu bewegen, zu wälzen, zu plantschen, zu lachen und zu jubeln. Böcklin muss mit treuer Beobachtung die ausgelassene Lustigkeit gesunder Jugend im Wasser und ebenso wieder allerlei Seetiere, wie Seehunde und Walrosse studirt haben. Aus diesem Studium sind ihm dann seine Najaden und Tritonen aufgegangen. Das nasse Element, die Wasserglotzaugen und die feuchten glatten Körper hat er ganz vorzüglich zu charakterisiren gewusst. Kann man sich wohl etwas Drolligeres vorstellen, als seine „Tritonenfamilie“, jene Nixe, die sich auf dem Fels im Meer so behaglich rekelt und den Nixenvater, der den drolligen Sprössling auf seinem Fischschwanzbein in wildem Ritte auf- und niederschaukelt?!

Diese Gabe, fabelhafte Naturgeschöpfe zu erfinden, ist Arnold Böcklin mit Moritz von Schwind gemein, wie ja überhaupt diese beiden Malerpoeten sehr viel Gemeinsames haben. Das „Schweigen im Walde“ von Böcklin erinnert im Stimmungsgehalt sehr stark an Schwinds berühmten „Rübezahl“. Das Schweigen im Walde ist auf beiden Bildern in gleich vorzüglicher, wenn auch völlig verschiedenartiger Weise zum Ausdruck gebracht. Aber bei aller Verwandtschaft sind die beiden Künstler auch wieder grundverschieden voneinander. Schwind sucht die Vorstellungen seiner Phantasie, Märchen und Gedichte in Farben und Formen umzusetzen. Böcklin geht von der Natur und von der Farbe aus. Aus dem Anblick der Natur, aus Farbenstimmungen entwickeln sich ihm seine Bilder. Schwind ist Erzähler und Illustrator, Böcklin ist und bleibt vor allem — Maler. Schwind ist Romantiker. Er ist der letzte, grösste und genialste Romantiker. Seine Welt wurzelt in dem zarten, innigen Gefühlsleben des Mittelalters. Die seelische Feinheit und Zartheit, welche den köstlichsten Reiz der Schwindschen Kunst ausmachen, sind bei Böcklin durchaus nicht in demselben hohen Grade anzutreffen, dafür aber ist er der unvergleichlich grössere Techniker. Er steht zu Schwind in mancher Beziehung in demselben Verhältnis, wie die Renaissance zur Gotik. Böcklin ist geradezu ein Mann vom Schlage der Renaissance-Leute. Da er eine ganz neue Ära inaugurirt, konnte er sich an keinen Künstler des 19. Jahrhunderts völlig anschliessen. So gelangte er schon in den siebziger Jahren zum Studium der Quattrocentisten, was seine „Pietà“ schlagend beweist. Man hat das damals sehr seltsam gefunden, heute ist das Quattrocento das Ideal des Tages. Auch in dieser Beziehung ist Böcklin seiner Zeit vorausgeeilt. Böcklin hat sich sein ganzes Leben mit technischen Versuchen beschäftigt. Jedes Bild bedeutet für ihn nach Pechts Ausspruch nicht nur ein neues ästhetisches, sondern auch ein neues technisches Problem. Er hat in Fresko, er hat auf Leinwand und auf Holz, er hat in Öl oder in Tempera gemalt oder beide Malweisen miteinander verschmolzen. Aus dem unausgesetzten Experimentiren ergiebt sich mit Notwendigkeit, dass seine Bilder ungleich geraten sind. Aber immer sind sie originell, interessant. Immer sind es Böcklins.

Bei aller Mannigfaltigkeit, die Böcklin auszeichnet, hegt er doch für bestimmte Stoffkreise eine besondere Vorliebe. Die vielen anmutigen Verkörperungen des Frühlings sind bereits erwähnt worden, ebenso die mannigfachen Darstellungen der Beweinung Christi. Einen anderen grossen Stoffkreis bilden die griechischen Heiligenbilder, so der „heilige Hain“, das „Heiligtum des Herakles“, der „Gang zum Bacchustempel“. Allen diesen Bildern ist eine wunderbar weihevolle Stimmung gemein. Eine andere Gruppe bilden diejenigen Gemälde, auf denen der Künstler Architekturen, Baumgruppen und ein Stück Meer oder Wiese zu einem grossartigen Ganzen verbunden hat. Das Problem dieser Verbindung zieht sich durch sein ganzes Leben. Hierher gehören der „Überfall von Seeräubern“, die „Villa am Meer“, die „Italienische Villa im Frühling“, die „Burgruine“, die „Ruine am Meer“ und endlich die „Toteninsel“, wohl das grossartigste Stimmungsbild, das aus Böcklins Dichterseele hervorgegangen ist.

Ein Geist wie Böcklin musste natürlich den grössten Einfluss gewinnen. Eine ganze Schar jüngerer Talente lehnt sich an ihn an, baut auf dem von ihm Geschaffenen weiter. Ich nenne nur einige der Bedeutendsten: Hans Thoma, Franz Stuck, Max Klinger. Der Frankfurter Thoma, der älteste dieser drei, steht Böcklin am selbständigsten gegenüber und kann ebenso sehr als ein Nachfolger Moritz von Schwinds bezeichnet werden. Ein Stich ins deutsch Gemütliche und zugleich ins Philiströse unterscheidet ihn hauptsächlich von Böcklin. An dem Münchener Franz Stuck bewundern wir vorzüglich den hervorragenden Techniker, dagegen verfügt er nur über eine sehr geringe Einbildungskraft. Er bewegt sich hauptsächlich in der Vorstellungswelt, die Böcklin geschaffen hat. Am engsten hat er sich wohl in seinem „Krieg“, dessen Pferd von dem Böcklinschen „Abenteurer“ herübergenommen ist, an sein grosses Vorbild angelehnt. Ob übrigens dieser „Abenteurer“ durch Rethels reitenden Tod, und ob dieser wiederum durch eine Handzeichnung Dürers, welche einen ähnlichen Gegenstand darstellt, inspirirt worden ist, wage ich nicht zu entscheiden. — Der grösste Nachfolger Böcklins ist entschieden der Leipziger Max Klinger. Derselbe hat von seinem Vorbild Einflüsse erfahren und sich dennoch zu einer grossen Selbständigkeit entwickelt. Der phantastische, krankhaft pessimistisch gesinnte,

durchaus moderne Klinger unterscheidet sich sehr scharf von dem urgesunden Böcklin, der sich einer olympisch-glücklichen Weltanschauung erfreut.

Die originellen Geister, welche heute blühen, haben es viel leichter, sich zur Anerkennung durchzuringen. Böcklin hat ihnen eben die Pfade geebnet. Er selbst aber hat mühsam Schritt für Schritt die Anerkennung seiner Mitmenschen erringen müssen. Die Geschichte der Litteratur über Böcklin ist zugleich die Geschichte seiner ganz allmählichen Anerkennung. Friedrich Pecht und Graf Schack haben sich grosse Verdienste als die ersten Ruhmverkünder des Meisters erworben. Aber selbst ihre Beurteilung ist von Kleinlichkeit nicht ganz frei. Graf Schack hat es z. B. nicht gewagt, die „Quelle des Frühlings" in seiner Galerie auszustellen. Wir Jüngeren können so etwas gar nicht begreifen, aber wir sind eben in ganz anderen Anschauungen aufgewachsen und dürfen uns daher nicht überheben. Wer weiss, wie wir damals geurteilt hätten?!

Heute, nach der glücklichen Überwindung des Uhde-Liebermannschen Naturalismus der achtziger Jahre, steht Böcklin auf der Höhe seines Ruhmes. Der Einfluss, den er ausübt, ist unermesslich. Er erstreckt sich nicht nur auf die bildende Kunst, sondern auch auf andere Künste. So ist z. B. Gerhard Hauptmanns Märchen-Drama „Die versunkene Glocke" geradezu in Böcklinschem Geiste gedichtet. Nickelmann und Waldschrat sind Böcklinsche Geschöpfe, aber auch die köstliche Naturpoesie, die uns aus dem gesamten Drama entgegenweht, mutet uns ganz Böcklinisch an. — Böcklin gehört heute zu den führenden Grössen. Jeder Mensch, der irgend welche künstlerische oder litterarische Neigungen besitzt, muss zu ihm in irgend einer Weise Stellung nehmen, sich für oder gegen ihn erklären. Ignoriren lässt sich Böcklin nicht mehr.

Wenn ein grosser Geist endlich nach jahrzehntelanger Verkennung den ihm gebührenden Ruhm erlangt hat, liegt die Gefahr der Überschätzung nahe. Und so wird Böcklin, der grosse Böcklin, heute vielfach überschätzt. Wenn er als der grösste künstlerische Genius des Jahrhunderts gepriesen wird, so muss man dem doch entgegenhalten, dass unser Säkulum auch andere grosse Geister hervorgebracht hat. Höchstens liesse sich Böcklin als der grösste der jetzt lebenden süddeutschen Künstler bezeichnen. Als sein norddeutscher Rivale wäre dann Adolf Menzel zu nennen. Man hat Böcklin auch schon den grossen Künstlern des 16. und 17. Jahrhunderts gleichgesetzt. Ich wage die Frage nicht zu entscheiden, ob er wirklich mit diesen Heroen verglichen werden kann. Aber jedenfalls braucht er sich neben ihnen nicht zu schämen. Er hat Schönheitswelten entdeckt, die jenen Alten verschlossen blieben. Er kann neben ihnen allen seine Individualität behaupten.

Für Böcklins Bilder werden heute ausserordentliche hohe Preise bezahlt. Wenn man berücksichtigt, welche Einnahmen manch anderer Mann auf dem Gebiete des Handels und der Industrie oder als der Sohn eines genialen oder nur begüterten Vaters geniesst, so möchte man dem Künstler seinen grossen Verdienst von Herzen gern gönnen. Wenn man sich aber andererseits klar macht, dass mancher junge aufstrebende Künstler, der auch etwas kann, aber noch keinen „Namen" hat, nichts oder sehr wenig verdient, während einer allgemein anerkannten Berühmtheit die Gelder nur so in die Tasche fliessen, so muss man die Ungerechtigkeit des Schicksals bitter beklagen. Dies sollten sich doch auch die Bilderkäufer zu Herzen nehmen, und lieber mehrere arme junge Künstler beglücken, statt ihre Tausende an ein einziges Bild mit berühmter Etikette zu verschwenden!

Es ist nicht möglich, dass ein Mann sich stets einer so grossen allgemeinen Anerkennung erfreut, wie dies bei Böcklin gerade jetzt der Fall ist. Die Mode wird sich wieder einen anderen Liebling erwählen, und die Preise seiner Bilder werden auch wieder zurückgehen. Vielleicht wird sogar der heutigen Überschätzung eine Periode der Unterschätzung folgen. Aber all dies hat mit der wahren Grösse und Bedeutung des Mannes nichts zu schaffen. Erst die Kunstgeschichte des folgenden Jahrhunderts wird eine leidenschaftslose und objektive Wertschätzung seiner künstlerischen Persönlichkeit feststellen. Eines aber darf auch heute schon getrost behauptet werden: So lange eine deutsche Kunst geliebt und geehrt wird, so lange wird nicht vergehen der Name Arnold Böcklin.

SKANDINAVISCHE KUNST

VON *H. MENDELSOHN*

I.



IE Vorstellung, die wir von der nordischen Kunst auf den internationalen Ausstellungen der letzten Jahre gewannen, war die einer relativ nationalen Kunst. Uns schien die ungebrochene Kraft des Naturvolkes bestimmt, ein machtvolles Gegengewicht gegen die leichte Dekadenztendenz verbrauchter Kunstvölker zu bilden. Der auf der Stockholmer Ausstellung veranschaulichte fünfzehnjährige Entwicklungsgang der Kunst in Skandinavien zeigt uns, dass es nicht nur in der Kunstgeschichte eine Rolle spielt, sondern auch alle Strömungen des Auslandes widerspiegelt, vom liebenswürdigen Anekdotenbild bis zum stilisirten Neuidealismus. Angesichts dieses umfassenden Bildes der skandinavischen Kunst drängt sich uns die Frage auf: „Giebt es überhaupt eine national abgegrenzte skandinavische Kunst?“ Diese Frage ist nur ein Teil der Allgemeinen: Giebt es in der Kunstentwicklung am Ausgange unseres Jahrhunderts überhaupt eine durch politische oder physische Grenzen unterschiedene Kunst? Wir können leicht in früheren Jahrhunderten von einer italienischen und niederländischen Schule sprechen. Tizian, Guido Reni können nur als Italiener — Rembrandt, Teniers nur als Niederländer gedacht werden. Dasselbe gilt mit nichten von den heutigen führenden Geistern in der Kunst. Liebermann, Zorn, Böcklin sind nicht notwendige Produkte des märkischen Landes, der Dalarner Thäler, oder der schweizer Berge.

In der Kulturgeschichte unserer Zeit lassen sich anscheinend entgegengesetzte Strömungen verfolgen: eine breite, jedem fühlbare nivellirende Unterströmung — ich möchte sie die socialistische nennen — und eine kräftige mit ihr kämpfende Oberströmung: der Individualismus. Beide Strömungen sind auch auf dem Gebiet des Kunstlebens fühlbar. Die nivellirende, gleichsam den Künstler expatriirende Strömung ist äusserlich in der Erleichterung, fremde Kunst kennen zu lernen, begründet. Vor zwanzig Jahren noch bezeichnete eine „Studienreise“ ins Ausland einen Abschnitt im Künstlerleben. Heute lebt eine grosse Anzahl von Künstlern gleich Wandervögeln, ihrem Geist stetig fremde Kunst und fremde Natureindrücke zuführend. Die immer häufiger wiederkehrenden internationalen Ausstellungen erschliessen auch den Künstlern, denen häufige Reisen versagt sind, fremde Kunstwerke.

Das zweite Prinzip des Kulturlebens, das „Individuelle“, dessen Schlagwort in der Litteratur das „Sich ausleben“, „Seine Persönlichkeit entwickeln“ geworden ist, expatriirt nach einer andern Richtung. Als Opposition gegen die naturalistische Kunst, welche den kräftigen Untergrund einer auf dem Boden ihrer Zeit und ihres Volkes erwachsenen Kunst betonte, taucht jetzt eine Originalitätsströmung auf, welche es dem Künstler zur Pflicht macht, gleichsam zeit- und heimatlose, rein persönliche Werke zu schaffen.

In Skandinavien ist das internationale, nivellirende Element so stark, dass eine grosse Anzahl hervorragender Künstler nicht nur ihre Ausbildung im Auslande erhalten, sondern dort dauernd ihren Wohnsitz genommen hat. Wir finden — hauptsächlich unter den schwedischen Figurenmalern — so reine Vertreter der Düsseldorfer, Münchener und Pariser Schule, dass bei ihnen von einer specifisch skandinavischen Kunst nur die Rede sein kann, wenn man ihren zufälligen Geburtsort gelten lässt.

Das zweite Prinzip der „Individualisirung“ findet seinen Ausdruck in den Secessionslagern Skandinaviens. Die Spaltung in Dänemark „fria utställningen“, in Norwegen „Konstnäre med egen montör och jury“, und in Schweden, wo die unter eine Doppeljury gestellten Werke erst nachträglich vereint wurden, zeigt an, dass ein energischer Protest gegen frühere Kunstrichtungen stattgefunden hat. Nicht etwa, als ob die nordische Secession nur eine Sammlung symbolistischer Bilder aufweist. Im Gegenteil, dieselben treten bisher noch spärlich auf. Nur die Thatsache einer Trennung im Sinne der Münchener und Pariser Künstlergenossenschaften deutet darauf hin, dass Skandinavien auch äusserlich an dem allgemeinen Entwickelungsgange Europas teilgenommen hat.

Ein vorwiegend nationales Gepräge herrscht noch

am meisten in den dänischen Sälen. Eine biedere Realistik kennzeichnet das Figurenbild. Die Gemütlichkeit des Heims wird im stimmungsvollen Interieurbild mit Vorliebe und grossem malerischen Können behandelt. Landschaftlich ist Schweden Dänemark überlegen. Auf diesem Gebiete ist es echt national. Es entnimmt seine Motive dem Heimatland, und wagt es das letzte Wort in Bezug auf Farbe zu sagen, so dass ein Rundgang durch die schwedischen Säle uns förmlich mit vollen Farbenharmonien überflutet. In Dänemark überwiegt auch bei den weniger bedeutenden Malern eine ausgeprägte Individualität im guten und im schlechten Sinne. In Schweden ist, abgesehen von den grossen Persönlichkeiten, das Gesamtbild ein abgeschliffeneres. Norwegen lehnt sich in seiner Farbenanschauung in der Landschaft an Schweden an, wozu ähnliche Licht- und Terrainbedingungen es auffordern. Es ist noch ziemlich frei von Symbolismus und Stilisirung im Bilde. Finnland ist nur durch wenige auserlesene eingeladene Künstler vertreten. —

Der Gesamteindruck, den die höchst geschmackvoll angeordnete Ausstellung hinterlässt, ist der, dass Skandinavien mit seiner künstlerischen Durchschnittsleistung auf dem Gebiete der Malerei mit jeder der anderen Nationen den Vergleich aushält — bezüglich der Skulptur hinkt es ein wenig hinterdrein. Die allgemeine Leistungsfähigkeit auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei, steht über dem Niveau der übrigen kunsttreibenden Völker Europas und Amerikas.

Die Plastik.

Während Skandinavien heute malerisch eine ebenbürtige Konkurrentin der anderen Kunstvölker ist, steht es in der Plastik nicht auf gleicher Höhe. Man möchte versucht sein, anzunehmen, der Autoritätsdruck Thorwaldsens laste noch zu schwer auf den Gemütern. Man wagt im allgemeinen noch nicht in der Skulptur, den ausgetretenen bequemen Pfad zu verlassen und modern zu sein. Zwei finnische Künstler sind es, denen der Ruhm gebührt, auf dieser Ausstellung die Repräsentanten der heutigen gültigen Richtungen in der Plastik durch echte persönliche Werke geworden zu sein. —

Rob. Stigells „Schiffsuntergang“ ist das einzige grössere Gruppenbild der Ausstellung. Es stellt den Augenblick vor dem Versinken eines Schiffes dar. Auf den letzten Trümmern haben sich Vater, Mutter und Kinder zusammengedrängt. Das Weib ist vor Angst und unter der Macht der Wogen zusammengebrochen; mit den letzten erlahmenden Kräften hat sie sich an den Mast geklammert. Der Vater hat das jüngste Kind schützend an sich gedrückt, während er mit der andern Hand ein Stück Segel ergriffen hat, mit dem er als Notsignal weht. Das grössere Kind, über das schon halb die Wogen hingehen, hat sich zwischen die Eltern geflüchtet — es schaut halb stumpfsinnig empor. Es ist der höchste dramatische Effekt, der Augenblick vor dem Eintritt der Katastrophe geschildert; alle Nerven sind angespannt, das Drohende abzuwenden. Das Werk ist dramatisch auch durch den Gegensatz der Personen: der Vater, der alles aufbietet, den Kampf mit dem Schicksal aufzunehmen, der noch an Rettung für sich und die Seinen denkt — die Frau, die bereits halb unterlegen ist und sich nur instinktiv am Mastbaum festklammert — das grössere Kind, das sich dumpf ergiebt. Das Werk ist mit allen reichen Mitteln, die der Plastik zu Gebote stehen, um das Wilde der Situation zu schildern — ausgestattet. Man nennt diese Art in der Kunstsprache unlogisch die malerische. Es ist eine naturalistisch kräftige Sprache, die das Kunstwerk redet, die nichts nach akademischen Lehren und ästhetischen Gesetzen fragt. Wildes, Grausiges zum Ausdruck zu bringen, greift sie zu einer vollen Formensprache. Wie die Wellen in ihrer elementaren Macht die Figuren überfluten, wie Manneskraft und Lebensfülle noch einmal überschwellen, so überquellend reich ist die Technik des Werkes. Dem dramatischen Ausgang entsprechend ist der Aufbau der Gruppe, die von der indolenten Kinderfigur zur halb emporgerichteten Frauenfigur sich pyramidal steigert, um in der wundervollen Figur des Vaters ihre höchste Potenz zu erreichen. Der Kopf mit der Komplikation von krampfartiger Todesangst und letzter männlicher Anstrengung im Kampf um das Dasein, die gefurchte, geschwollene Stirn, die aufgeblähten Nasenflügel, der zum Hilferuf weitgeöffnete Mund, der wundervoll modellirte Oberkörper, alles das zeigt einen Künstler, der das Material völlig beherrscht. Stigell ist ein Naturalist von reinstem Wasser, der ungebrochene kraftvolle Künstler eines frischen Volkes, der bei den Franzosen nur die äussere Kunstsprache gelernt hat, ohne sein Selbst zu verlieren.

Die weibliche lyrische Seite der finnischen Kunst ist durch *Ville Vallgren* verkörpert. Er giebt nur Stimmungsmomente, keine Thaten. Die leise klagende Menschheit findet in seinen feinen schmiegsamen Bronzen, wie in seinem schönen Christusrelief ihren Ausdruck. Es ist eine ausgezeichnete Mischung von charakteristischer Naturbeobachtung und idealistischem Hauch in diesem Hochrelief. Die Züge haben etwas durchaus Individuelles, Porträtartiges; die halb geöffneten Lippen mit dem wehmütigen Lächeln sind sprechend und milde zugleich. Die Ausführung ist eine gewissermassen naiv detaillirte. Augenbrauen, Wimpern sind bis in die einzelnen Härchen durchgebildet. — Vallgren hat noch eine Separatausstellung von etwa zwanzig Bronzen, die zum Teil ganz dem Kunstgewerbe angehören, teils Mittelglieder bilden und teils aus ab-



Rob. Stigell: Schiffsuntergang. Marmorgruppe.

geschlossenen Figürchen bestehen. In allen derselbe Zug von wehmütiger Klage, passiver Resignation. Mit zu den schönsten gehört wohl die Figur der „Klage“ selbst. Es ist ein feiner Linienrhythmus — eine Auflösung des ganzen Wesens in dieses eine Gefühl. Das Gesicht ganz von überwallenden Haaren verborgen, tief vornübergeneigt, sitzt sie im Schmerz versunken da. Mit den scheinbar einfachsten technischen Mitteln ist der Ausdruck erreicht. Ihr reiht sich als ebenbürtig in rhythmischer Bewegung die vor einem Grabeseingang hingesunkene Figur an, während Gestalten wie die „Armut“, eine stumpfsinnig in ihrem Elend erstarrte Frau, die ein Kind im Arm hält, ihn zugleich als Charakteristiker zeigen. Auch in seinem Köpfchen eines Mädchens aus der Bretagne dieselbe individuelle Auffassung. In den anmutigen Figürchen, die halb Blume, halb Elf aus einem Gefässe steigen, halb neugierig in dasselbe hineinsehen, spricht ein ebenso elegantes Stilgefühl wie eine sensible, ich möchte sagen romantische Naturauffassung, bei der die Pflanze sich wirklich künstlerisch zu Wesenhaftem beseelt.

Vallgrens Technik verbindet weiche schmiegsame Eleganz mit einer leichten, gleichsam jungfräulichen Herbigkeit, welche die Kunstmittel nicht erschöpft, sondern mit einfachen Linien und Flächen das Wesentliche der Gestalt wiedergiebt. Er ist trotz aller Anmut nie weichlich und sinkt nie in ein absichtliches Gefallenwollen herab. Seine Gestalten sind mit sich beschäftigt und nicht fürs Publikum da.

Einflüsse französischer Schule weisen auch die beiden andern finnischen Künstler auf. Frau *Antoinette Vallgren*, die durch zwei Kinderporträts vertreten ist, und *Emil Wikström*, ein Künstler, dessen starke Begabung für Charakteristik sowohl sein vortreffliches Männerporträt wie das kleine



Ville Vallgren: Christuskopf. Marmorrelief.

Figürchen eines alten finnischen Weibes, das Wasser trägt, auszeichnet. —

Die zwanzig dänischen Künstler, welche die Ausstellung beschickt haben, repräsentiren alle Kunstrichtungen unserer Zeit. Da ist *V. Bissen* mit seiner „Aphrodite“: er wandelt noch ganz in den Spuren Thorwaldsenscher Traditionen. *J. Schultz* und *A. Hansens* Werke interessiren wenig. Im übrigen huldigt man noch allzusehr einem süsslichen Gefallenwollen in der Kunst, wie *Ditrichsen*, *Pedersen* und *Larsen* bekunden. Auch *Bøgebjerg* legt in seiner badenden Frau trotz grösseren Könnens zu sehr Gewicht auf traditionelle Anmutsbegriffe, in der auch *A. Saabyes* „Badende Susanna“ wurzelt. Dagegen zeigt Saabyes Lady Macbeth eine realistischere Behandlung. Technisch ist die Figur aufs Sorgfältigste, beinahe in Art der italienischen Skulpturen, durchmodellirt — besonders die Gewandung. Im schmerzlich verzogenen Antlitz und in der Bewegung der Hände, die das Blut abwaschen wollen, zuckt mehr persönliches Leben. —

Zu den naturalistischen Schöpfungen gehört eine Gruppe *C. J. Bonnesens* „Aus der Hunnenzeit“. Er liebt es, uns charakteristische Typen fremder Völker zu liefern. Es ist ein liebenswürdiges Genrebild aus alter Zeit. Auf dem Pferde, dessen Kopf vortrefflich modellirt ist, sitzt ein Hunne, sorglich den Arm um das junge Weib geschlungen, das in stiller Resignation vor sich hinbrütet. Es ist ein fein empfundenes Idyll jener Zeit, lebensvoll und charakteristisch durchgeführt.

Eine wenig gelungene Verquickung von naturalistischer Formbehandlung und symbolistischem Motiv kennzeichnet die Gruppe: „Tod und Mutter“ von *Hansen-Jacobsen*. Sie stellt eine Mutter dar, welche sich verzweifelt in ihrem Schmerz zur Erde geworfen hat, während der Tod im Hintergrund mit dem Kinde forteilt. Der Aufbau ist nicht geschickt; die Komposition besteht aus zwei senkrechten Flächen, deren eine die hingesunkene Mutter, die andere der forteilende Tod bildet. Auch fehlt es dem Künstler zur Durchbildung dieses Motives an Kraft und Phantasie; weder hat er in der Frau den Schmerz, noch in der Figur des Todes die unentrinnbare mystische Gewalt kraftvoll genug ausgedrückt.

Unter den Büsten der dänischen Abteilung müssen wir vor allen den vortrefflichen Kopf des Bildhauers Vegeland von *Brandstrup* erwähnen, in dem das träumerisch melancholische Seelenleben des Künstlers sich ausdrückt. *Kröyer* zeigt sich in einem sprechenden Porträtkopf, der uns mit liebenswürdigem und zugleich feinem geistreichen Lächeln ansieht, als derselbe grosse Charakteristiker, den wir im Maler bewundern.

Ein Meisterwerk realistischer Naturbeobachtung ist das Porträt eines Stieres aus der Campagna von *Philipsen*. Der Held der Campagna ist hier mit der ganzen Wucht der Persönlichkeit wiedergegeben. Es ist der göttliche Stier, in den sich einst Zeus verwandelte. — Auch *Marie Nilsen* ist durch eine Reihe kleiner sorglicher Naturstudien von Kühen und Stieren in Bronze vertreten.

R. Harboes „Knabe der die Flöte spielt“ zeigt neben Formenschönheit in Stellung und Behandlung eine intime Naturbeobachtung: man fühlt es, wie der Knabe die Töne aus der Flöte hervorlockt. Auch *Aarsleffs* kleine Bronze eines Jünglings vereinigt die Vorzüge anmutiger Linienführung mit trefflichem Ausdruck der Bewegung. Sie bildet mit einer leichten Anlehnung an die Antike bereits den Übergang zu der stilisirt-symbolischen Richtung. Schärfer und zugleich gut ist diese in Bungaards „Haidelandschaft“ vertreten, welche durch eine schlanke, auf den Bauch hingestreckte Jünglingsgestalt verkörpert wird. — Einen grossen Schritt weiter nach dieser Seite geht *Agnes Slott-Møller* in ihrem altertümelnden Relief. Den schärfsten Ausdruck dieser Protestrichtung gegen die herkömmliche Anschauungsweise bildet in der Skulptur wie auch in der Malerei — wir kommen auf ihn noch später zurück — *Willumsen* in einem Kopf, den er in offenbarer Verspottung „Sappho“ genannt hat. Der Kopf erinnert wenig an das, was man je zu einer Zeit unter dem landläufigen Begriff von Schönheit oder Reiz begriffen, mit denen man die lesbische Sängerin in der Phantasie ausstattet. Der Künstler schlägt aber auch allen unsern Anschauungen von Können ins Gesicht, indem er künstlich das äusserste Ungeschick eines Barbarenvolkes oder eines Kindes, das eben die Formensprache zu lallen beginnt, imitirt. Augen und Mund stehen schief im Kopf, die Augen sind nur durch ein paar ungeschickte Ovale angedeutet. — Von einer norwegischen Bildhauerkunst kann in Stockholm kaum die Rede sein, da nur sieben Künstler ausgestellt haben. *H. S. Lerche* vertritt vortrefflich die Porträtkunst seiner Heimat durch die charakteristische Büste des Kammerherrn Nordenfeldt. *M. Ebbes* Schmetterling ist ein höchst geziertes unschönes Werk süsslichen Gefallenwollens. Eine Neigung zur primitiven Richtung zeigt *V. Kielland* in einem leichtgetönten Kopf. Die glatten, etwas stilisirten Haare laufen in eine Art Gewandung aus, aus der ein finnisches ins Symbolistische übersetzte Antlitz stupid herauslugt. *A. Svor* führt uns in eine dürftige Welt ein, in der die Einfachheit moderner Richtung nicht über eine grosse Einförmigkeit herauskommt. „Das letzte Pulsschlagen“ zeigt eine weibliche Figur, die sich über einen Sterbenden beugt. — Auch die junge Mädchenfigur und eine Porträtbüste Friedjof Nansens wirken leblos. *Johannes Sindings* „Furcht“ zeichnet sich durch vortreffliche naturalistische Empfindung aus. Es ist ein zusammengekauertes schmächtiges Knäblein: „Furcht bis in die äussersten Spitzen der Zehen“ drücken die

vorzüglich modellirten Füsse, die sich krampfhaft zusammenziehen, aus. —

Den Ehrenplatz im schwedischen Skulptursaal hat man *P. Hasselbergs* „Schneeglocke“ eingeräumt, die man vom Nationalmuseum dorthin gebracht hat. Hasselberg, der im besten Mannesalter vor wenigen Jahren gestorben ist, gehört nicht zu den bahnbrechenden Meistern und nicht zu den vielumstrittenen, denen erst die Nachwelt den gebührenden Platz anweist. Hasselberg ist ein sympathisches Talent, das zwar nicht seiner Zeit vorangeeilt ist, aber innerhalb derselben alles das, was es im Auslande gelernt, zu eigenen liebenswürdigen Schöpfungen kondensirt hat. Die jungfräuliche Mädchengestalt der Schneeglocke, die die Augen noch halb geschlossen hält, die es noch nicht wagt, dem Frühling bewusst ins Antlitz zu schauen, hat ihr Gegenstück in der Personifizirung der „Wasserrose“ gefunden. Während die Schneeglocke das unbewusste, erwachende Leben schildert, haucht die Wasserrose die Ruhe eines harmonischen Daseins aus. Es ist ein in schöner Linienführung hingelagerter Frauenkörper. In seiner einfachen unabsichtlichen Stellung möchte ich ihm noch den Vorrang über Schneeglocke einräumen. Das interessanteste von Hasselbergs Werken ist unstreitig



P. Hasselberg: Der Frosch. Marmorfigur.

der „Frosch“. Es ist realistisch lebensvoll in der Ausführung, mit einer frischen Empfindung für Kindlichkeit, wie wir sie in manchen antiken Figuren und noch mehr in den Kinderfiguren des Quattrocento wiederfinden, ohne doch im Stil äusserlich an sie anlehnen zu wollen. Das kleine Mädchen, vor dem ein Frosch hüpft, ahmt unwillkürlich die Stellung des Tieres nach: das ist ebenso fein beobachtet wie meisterhaft durchgeführt. Die Kleine wirkt in dieser eigentlich paddenartigen Stellung, mit dem lachenden übermütigen Kinderantlitz ebenso anmutig wie charakteristisch. Hasselberg ist auch durch eine Reihe vortrefflicher Porträtköpfe vertreten, von denen die des Malers „Josephson“ im breitkrämpigen Hut und des „Louis de Geer“ hervorzuheben sind. —

Eriksson ist ein liebenswürdiges Original, immer sprühend, immer voll guter Laune: er hat eine gewisse geistige Verwandtschaft mit dem ersten Illustrator Schwedens, mit Larsson. Ein ungemein feines Stilgefühl zeichnet ihn aus. Eriksson hat in Deutschland und Paris studirt. Sein eigentliches Gebiet ist nicht die „grand art“ sondern die Kleinkunst. Welche Anmut und welches Leben enthält die Darstellung auf einer kleiner Bronzevase „Bezauberung“. Eine Indierin bezaubert mit den Tönen einer Muschel, auf welcher sie bläst, eine Schlange, welche sich um einen träg hingelagerten Knaben schlingt. Ein paar Frösche kriechen neugierig und entzückt von den Klängen an der Vase empor. Dasselbe sprudelnde Leben finden wir in dem kleinen ganz naturalistischen Relief eines Guitarrespielers. Das kleine Bronzeprofil zweier Freunde ist eine Perle modern-realistischer Porträtkunst.

Th. Lundberg hat eine reichhaltige Ausstellung verschiedenwertiger Werke. Sein Fischerknabe ist eine gute realistische Studie — es stellt einen Jungen dar, der einem Fisch den Angelhaken herauszieht —: es ist frisch, gut beobachtet, ohne jede Konventionalität, während seine Statue des heiligen Georg leer und ohne jedes Leben ist. Seine „Sorge“ ist als rhythmischer Linienfluss wohl sympathisch — aber so leicht und graziös faltet keine Sorge ihre Hände. Hier herrscht keine künstlerische Hingabe an den Gegenstand. Die Höhe seiner Leistungen ist unbedingt „Wogen und Strand“. Der Strand ist durch einen gefesselten Jüngling charakterisirt, an den sich die Woge in liebesehnender Umarmung anschmiegt. Hier geht Lundberg einen grossen Schritt weiter — im einfachen Linienfluss ist ein völliges Aufgehen und Hinschmelzen der beiden Personifikationen erfolgt — es ist innerlichere, leidenschaftlichere Kunst, aus der *Rodins* Einfluss sichtbar.

J. Börjeson gehört zu den achtenswerten Künstlern, die eine sichere Unterlage bei jeder Nation durch einen Fond von gediegenem Können bilden, ohne sich zu bedeutendem persönlichen Gehalt zu erheben. In diesem Sinne hat er eine Reihe von Werken ausgestellt, so das kolossale Reiterstandbild Carl X. Gustav, für Malmö bestimmt, so die Skizze für das Sten-Sture-Monument, dessen Gruppenornament zu schematisch wirkt. Am meisten individuelles Leben hat noch „der Grübler“, die Gestalt eines Mannes, der auf einer Erdkugel in tiefem Sinnen versunken dasitzt. —

Die unerfreulichen Konsequenzen einer teils akademische teils süssliche Wege wandelnden Kunst zeigt *Malmqvists* „Eid“ — eine steife Pose — und *Matton* in gezierten Schöpfungen. — Auch *Lindberg* erhebt sich in zwei Bronzekandelabern nicht über weichlichen Publikumsgeschmack. —

Wir kommen nun zu einer Künstlergruppe, die ganz und gar in der modernen Kunst Wurzel gefasst hat und mit vollen Segeln und mehr oder minder kraftvoller Begabung auf die Loslösung von alten Traditionen lossteuert.

In erster Linie sind hier *C. Hammar* und *Caroline Benedicks-Bruce* zu erwähnen.

Hammar ist durch zwei kraftvolle Werke „Der Kampf ums Leben“ und „Ixion“ vertreten. Er ist ausser Stigell der einzige, der männliche Kraft in der ganzen skandinavischen Ausstellung repräsentirt. Während Stigell mit den ausgiebigsten, beinah wildesten Mitteln arbeitet, ist Hammar bei weitem einfacher. Sein Kampf ums Leben zeigt auch den Kampf nicht selbst, nicht die Aktion, sondern nur das Zusammenraffen — die verzweifelte seelische Sammlung vor der That. Mit sinnender Entschlossenheit sitzt der Held da — sein ausdrucksvolles Gesicht auf den Hammer gestützt. Es ist beherrschte Kraft in der Skulptur. „Ixion“ verkörpert in dem auf das Rad geflochtenen Heroenkörper in machtvoller Verkürzung ein Stück leidenden gequälten Menschentums.

Caroline *Benedicks-Bruce* giebt in einer lebensgrossen Figur eines gähnenden Mannes eine ausgezeichnete Momentstudie bis ins feinste Detail. Auf gleicher Höhe steht ihr vortreffliches Porträt von Dantan, und mehrere Bronzen, die ganz unmotivirter Weise in den belgischen Sälen ihre Aufstellung erhalten haben, behaupten selbst neben Meunierschen Skulpturen noch ihren Platz.

Zu den allermodernsten Meistern mit einer Neigung zum Tendenzsymbolismus gehört *Axel Emil Ebbe*. Sein Werk „Martyrium humanum“ zeigt Mann und Frau zu unauflöslicher Qual in Kreuzesform aneinander gekettet. Das Werk ist mit grösster Schlichtheit ausgeführt — nur leider ein wenig unförmig in den Proportionen des weiblichen Unterkörpers. Unbeeinträchtigt bleibt aber der eigentliche Kunstwert des Werkes. Es vereinigt zwei Vorzüge: es ist plastisch gedacht und modern empfunden. Zwei Köpfe im Hochrelief, eine verschleierte „Mater dolorosa“ und

der ausdrucksvolle Kopf der „Resignation“ zeigen, dass der Meister auch feinere Formengebung und zartere Modellirung in seiner Gewalt hat.

Agnes Frumerie giebt uns in einer interessanten Gruppe Hymen und Amor. Hymen ist als alter Mann aufgefasst, der den kleinen Amor auf den Schooss gezogen hat und ihn sorglich hält. Es ist eine liebenswürdige anakreontische Auffassung in der Gruppe, die in einem etwas kleinerem Format noch mehr wirken würde. Die Künstlerin ist sonst nur noch durch eine gute Porträtbüste von Strindberg vertreten.

Zu den talentvollen Arbeiten gehören auch *Ackermanns* „Strandgut“, eine weibliche Figur, die die Wellen ans Land gespült haben, und *Alice Nordins* „Dämmerung“, eine Mädchengestalt, die mit geschlossenen Augen tastend dahinschreitet. *Strandmann* giebt eine gut empfundene impressionistische Gruppe „Küssen“.

A. L. Zorn zeigt auch als Plastiker seine Meisterschaft. Der Kopf einer Alten, in Holz geschnitzt, hat etwas von der sorglichen Durchbildung und intimen spitzen Formenbehandlung seiner jüngeren malerischen Arbeiten. Der jugendliche Frauenkopf in Terrakotta zeigt ihn in seiner raffinirt eleganten Auffassung. Endlich das dritte Werk, eine kleine Bronze, ein Faun umschlingt gewaltsam eine Nymphe, ist ein kleines Meisterwerk Rubensscher Lebensfülle. —



Th. Lundberg: Woge und Strand.
Marmorgruppe.

EINE NEUE HEXENDARSTELLUNG HANS BALDUNGS

VON *EDMUND WILHELM BRAUN*

Auf Fol. XXXVI verso von Geiler von Kaisersbergs „Emeis"[1]) aus dem Jahre 1516 befindet sich eine hier abgebildete Hexendarstellung zur Illustration des Textes „Von den Unholden oder von den Hexen". Dieser Holzschnitt tritt hier zum ersten Male in den Grüningerschen Drucken auf und nimmt auch trotz der durch dieselbe Hand des Holzschneiders hervorgerufenen äusseren Verwandtschaft mit einigen der ebenfalls neuen Schnitte in diesem Buche eine isolirte Stellung ein. Er ist freier, grösser gedacht und geht in seinem Entwurf auf die Hand eines Meisters zurück. Und der Gedanke an Baldung liegt aus verschiedenen Gründen sehr nahe. Im Jahre 1516, nach der Vollendung seines grössten Werkes, des Freiburger Hochaltars, kehrte der Meister nach Strassburg zurück. Wir brauchen aber nicht einmal anzunehmen, dass Baldung schon zurückgekehrt war — denn da er erst am 5. Mai 1517 sein Strassburger Bürgerrecht wiedererwarb, wird er wohl erst gegen das Ende des Jahres 1516 zurückgekehrt sein — und die Zeichnung in Strassburg selbst gezeichnet hat, denn Grüninger, der rührige Verleger, kann ebenso gut an den berühmten Landsmann in Freiburg die Bitte gerichtet haben, ihm die Zeichnung zu einer Hexendarstellung zu entwerfen. Dies lag dem Meister um so näher, als diese Darstellungen, ebenso wie die bekannten Totentanzbilder und -zeichnungen in Basel, Florenz und Berlin neben ihrem phantastischem Gehalte Baldung auch durch das Problem des nackten weiblichen Körpers reizten, schon seit dem Jahre 1510 den Künstler beschäftigten. Denn in diesem Jahre erschien der geniale Zweifarbenschnitt „Drei Hexen, die sich zum Sabbath vorbereiten" (Eisenmann 140: Meyer, Künstlerlexikon II, S. 634). Schon die Bewunderung Sandrarts erregte das kühne grosse Blatt, und es ist in der That beinahe gleichwertig mit den stimmungsverwandten Dürerschen Blättern. Eine echt deutsche Künstlernatur wie Baldung musste das phantastische wilde Hexenproblem, das die ganze Zeit erfüllte und dessen grauenhaften Niederschlag wir in den unzähligen Hexenprozessen erblicken, besonders reizen; er ist nicht umsonst auch von einem guten Teil Romantik erfüllt, wie seine Zeitgenossen Grünewald und Altdorfer. Der feinsinnige Woltmann sagt trefflich von Baldungs Clairobscur: „Wenige Kunstwerke der Zeit sind so geeignet, wie dieses, uns einen Einblick in die Nachtseite der deutschen Phantasie zu gewähren; es ist volkstümlich seinem Stoffe nach, aber zugleich dämonisch". Und gerade dieser dämonische Zug hat den Künstler am meisten gereizt. Auch die folgenden Jahre zeitigten eine grosse Reihe von Hexendarstellungen, die ich kurz anführen möchte. Da ist zunächst eine Rötelzeichnung im Kgl. Kupferstichkabinett in Berlin, eine nackte, sitzende Hexe darstellend, der Höllengestank entgeht (Térey, Handzchgn. des Hans Baldung, gen. A. Grien I, 49).

Das Jahr 1514 ist besonders reich an derartigen Darstellungen. Die Albertina in Wien bewahrt drei Handzeichnungen aus diesem Jahre auf, die sämtlich das Hexenproblem variiren. Zwei davon sind Originale (Térey III, 247, 248), die dritte dagegen ist eine Kopie von Urs Graf mit der Jahreszahl 1514. Die von Térey (Text zu Band III, LXXXIII) ausgesprochene Vermutung, Graf habe eine Handzeichnung Baldungs kopirt, hat sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich, zumal da dieser den unruhigen, empfänglichen schweizer Künstler auch anderwärts beinflusst hat. Die beiden ersteren Darstellungen, weissgehöhte schwarze, zum Teil mit Tusche lavirte Federzeichnungen auf braunrotem Grunde zeigen wieder nackte weibliche Körper in den seltsamsten Stellungen mit dem üblichen Hexenapparat mit Totengebein, Salbengefässen, mit Töpfen, aus denen zischender Rauch aufwirbelt, mit Gabeln, auf denen der bekannte Ritt nach dem Blocksberg ausgeführt wurde, mit Katze und Bock; auch die reizenden Putti fehlen nicht. Die Urs Grafsche Kopie, eine weissgehöhte, mit Tusche lavirte Federzeichnung auf terrakottafarbenem Grunde enthält eine ähnliche Darstellung.

Aus dem Jahre 1515 stammt eine weissgehöhte Federzeichnung auf braungrundirtem Papier, die sich in der Grossherzoglichen Kunsthalle zu Karlsruhe befindet (Térey II, 102). Es ist eine Hexe, die sich in obskurer Weise mit einem Drachen amüsirt. Zwei

1) Ebert Nr. 8229. Panzer Zus. p. 136 Nr. 834 c. Weller, 996 fol. Muther S. 223 Nr. 1441. Kristeller, Strassburger Bücherillustr. S. 100 Nr. 159.



„Von den Unholden oder von den Hexen“. Holzschnitt von Hans Baldung.

entzückende Putti bringen einen freundlichen Accord in die Gruppe.

Die Privatsammlung des Ritters von Lanna in Prag besitzt endlich noch eine interessante lavirte Federzeichnung, die als eine Kopie nach einem Baldungschen Original anzusehen ist; es sind wie auf dem Clairobscur vier Hexen, mit Vorbereitungen zum Sabbath beschäftigt, die fünfte reitet bereits auf einem Bock davon (Térey III, 208). Nach Térey (Text III, LXIX) befindet sich in der Basler öffentlichen Kunstsammlung eine „Wiederholung, jedoch von geringerem Werte als das Prager Exemplar“.

Als eine Kopie nach Baldung ist auch die Hexendarstellung (Konturzeichnung) im Koburger Kupferstichkabinett zu betrachten, die Térey (Text II, S. XXVII) zwar abgebildet, aber leider nicht beschrieben hat.

Noch in den späteren Jahren taucht das Hexenmotiv im künstlerischen Schaffen Baldungs wieder auf, es mischt sich ein in die prächtige Handzeichnung im Louvre, die Versuchung des heiligen Antonius (Térey III, 203) und es klingt aus in der alten bekleideten Hexe, die den Stallknecht verzaubert, auf dem Holzschnitte Eisenmann 147, den Bartsch irrtümlich dem Hans Brosamer gegeben hat (Nr. 15).

Vergleichen wir nun den Clairobscurschnitt, das Berliner, Karlsruher, Prager und die Wiener Blätter mit unserem Strassburger Holzschnitt, so fällt sofort die auf zahlreiche Momente innerer und äusserer Natur sich stützende Verwandtschaft in die Augen. Es ist derselbe phantastische formenfreudige Künstlergeist, der mit virtuosem Können alle, selbst die komplizirtesten Schwierigkeiten des bewegten nackten weiblichen Körpers überwindet, es ist dieselbe stilistische Eigenart in der Zeichnung des weiblichen Körpers, es ist derselbe phantastisch-dämonische Apparat der Totengebeine, der Töpfe, der Gabeln etc. Und wenn wir das nackte sitzende Weib in der Mitte des Holzschnittes mit dem rechtssitzenden auf dem Clairobscure betrachten, so tritt die Übereinstimmung in der Körperhaltung recht deutlich vor die Augen. Und die Art, wie die beiden nackten Weiber mit erhobenem Arme die dampfenden Töpfe hochhalten, treffen wir wieder auf den Wiener Blättern (Térey 247 und 248). Was an dem Schnitte roher erscheint, als wir es sonst an Baldung kennen, kommt auf die Rechnung des Grüningerschen Holzschneiders. Aber die Hand des grossen Meisters hat sein Messer nicht zu verwischen vermocht.

JAN VETH

VON den jüngeren holländischen Künstlern gegenwärtiger Zeit hat sich Jan Veth, dem wir das diesem Hefte beiliegende lithographirte Bildnis Wilhelm Bodes danken, schnell zu einer führenden Stellung emporgearbeitet. Im Nederlandschen Etsklub, den er mit anderen Künstlern 1885 gründete, hat er sich bald als ein Radirer von selbständiger Gesinnung hervorgethan. Ein paar gute Landschaften hat er in den Heften des Klubs veröffentlicht.

Das Hauptfeld seiner künstlerischen Thätigkeit bildet indessen das Porträt, und als Porträtzeichner und Porträtmaler hat er Proben eines ungewöhnlichen Talentes abgegeben, Arbeiten, in denen eine fast altmeisterliche Schlichtheit und Naivetät der Auffassung sich paart mit einer ganz modernen Kunst der psychologischen Charakterzeichnung. Auf der heurigen Berliner Kunstausstellung ist Jan Veth mit einer Anzahl gemalten Porträts vertreten, fünf Männerköpfen und einem Frauenbilde, Werken von fast herber Formenstrenge, sehr intim, unendlich einlässlich in der Durchbildung, dabei doch gross gesehen, einfach und höchst geschmackvoll in der Farbe. Dasselbe gilt von den zahlreichen gezeichneten Bildnissen, mit denen Veth allenthalben auf den Ausstellungen der letzten Jahre auffiel. Es sind durchweg sehr studirte Bildnisse hervorragender Zeitgenossen, die er dann zumeist lithographirt hat und die grösstenteils in der holländischen Wochenschrift „de Kroniek" erscheinen. Jan Veth giebt sich in diesen Zeichnungen als ein Naturalist, dessen eindringlich forschendem Auge nichts entgeht, dessen Auffassung aber den beherrschenden, bedeutenden Charakerzug festzuhalten weiss. So hat er von Adolph Menzel, Josef Israëls, von dem holländischen General van der Heyden, die dieses Jahr in Dresden ausgestellt sind, Bildnisse geliefert, deren dokumentarischer Wert nur von dem künstlerischen übertroffen wird.

Als Lithograph ist er Meister in einer Technik, die mit den einfachsten Mitteln bestimmt und klar ausdrückt, was er sagen will. Er ist ein durchaus sachlicher Künstler, den allgemeingefällige Virtuosität ebenso abstösst wie jene geistreich sein sollende Nachlässigkeit, mit der uns viele Modernen hinwegtäuschen möchten über die Mattherzigkeit ihrer Auffassung und die Unzulänglichkeit des Könnens. Auch als Kunstschriftsteller führt Veth eine Feder, die er mit energischem Urteil und temperamentvollem Geschmack dem Dienst der fortschrittlichen Bewegungen in der modernen Kunst gewidmet hat. In der Kroniek hat er sehr lesenswerte Aufsätze über moderne Maler veröffentlicht.

Das Bildnis, das er von Wilhelm Bode für unsere Zeitschrift getreu und mit feinsinniger Pointirung auf den Stein gezeichnet hat, gehört zu seinen besten lithographischen Werken. Im vorigen Jahr hat er in Berlin die Vorstudien dazu gemacht.



Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



J.W. Godward pinx. W. Woernle rad.

TRÄUMEREI.

Verlag v. Seemann u. Co, Leipzig. Druk v. Jul. Wolf, Leipzig.



Fr. Rumpler pinx. W. Woernle rad.

MUTTER UND KIND

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig. Druck v. Jul. Wolf Leipzig.

FRANZ RUMPLER

VON *WILHELM SCHÖLERMANN*

Es ist ein Zug unserer Zeit, überall Genies zu entdecken. Jedes malende oder Verse stammelnde Dichterchen scheint berufen, die Welt zu erlösen, und die gläubige Menge derer, welche jede Botschaft, die sie hören, auch glauben, betet's nach. So erleben wir fast alle Monat einmal das erhebende Schauspiel, dass ein neuer Unsterblicher das Licht der Welt erblickt hat und von einem anderen Unsterblichen entdeckt wurde.

Die ernstere Kritik dagegen muss auf der Hut sein, will sie anders nicht in die Gefahr kommen, mit solchen Propheten verwechselt zu werden.

Ich beabsichtige hier keine neueste „Ausgrabung“ zu machen und kein Genie zu verkünden, das eine messialische Sendung und eine Umwälzung aller bestehenden Kunstgesetze sich zur Aufgabe gemacht hat. Nur von einem feinen, stillen und tüchtigen Künstler soll hier die Rede sein, der bescheiden seinen Weg ging und den ein Zufall vielleicht an die Oberfläche brachte, ehe er selber recht sich bewusst wurde, wie das so plötzlich gekommen war. Dieser Künstler ist Franz Rumpler.

Als im August vorigen Jahres der Kunsthändler Miethke seine neue Galerie in der Dorotheengasse in Wien eröffnet hatte, da konnte man unter den ausgestellten Werken auch ein Porträt des so plötzlich im April desselben Jahres dahingerafften Bildhauers Victor Tilgner finden. Aber es war für manche befremdlich anzusehen. Wer das Original nur aus seinen letzten Jahren gekannt hatte — und Tilgner war in Wien eine beliebte und vielgekannte Persönlichkeit —, der mochte Mühe haben, es wiederzuerkennen. Es stammte noch aus sehr jungen Jahren, und der Geist der akademischen Lehrzeit „lastete“ noch auf den ehrlichen, hageren und etwas unregelmässigen Zügen. Nur der gerade, aber doch schon ein klein wenig verschlagene Blick des knochigen und sehr mageren Gesichts war derselbe. Dieses Porträt des jungen Tilgner war von Franz Rumpler gemalt und nach langjähriger Zurückgezogenheit das erste Bild, das von ihm in eine öffentliche Ausstellung gelangte. Der Bann war aber einmal gebrochen, und so kam schliesslich die vielbesprochene „Rumpler-Ausstellung“ zu stande, zu der ganz Wien — nachdem die zur Sensation gern bereite Wiener Tagespresse sich der Sache „einstimmig“ angenommen — wie zu einem neuen Mecca der Kunst pilgerte. Der „Wiederausgegrabene“ ward in allen Registern gepriesen, mit Leitartikeln unter der Überschrift „Genie à la hausse“ (!) und dergleichen gefeiert und war



Franz Rumpler: Kinderreigen.

plötzlich der Mann des Tages. Nun der Begeisterungsrausch vorüber ist, erinnern noch einige kleine Aquarelle, Ölbildchen und Zeichnungen an die Ausstellung. Das übrige fand, so weit es nicht schon aus Privatbesitz stammte, seine Liebhaber und Käufer.

Das äussere Leben eines modernen Malers ist, besonders wenn es sich in der aufsteigenden Ebene des Erfolges bewegt, selten reich an erschütternden dramatischen Ereignissen. Seine Lebensgeschichte hat nur dann Berechtigung, in den Kreis unserer Betrachtung gezogen zu werden, wenn sie uns irgendwelche Aufschlüsse über die künstlerische Seite seiner Entwicklung zu geben vermag, wenn wir aus ihr den Nachweis zu erbringen vermögen, dass sie auch wirklich mitbestimmend auf seinen Werdegang, sein allmähliches Wachstum und seine innere Klärung eingewirkt hat. Bei Rumpler kommen nun allerdings im Laufe seines künstlerischen Entwicklungsprozesses nacheinander verschiedene Einflüsse in Betracht, die ihn teils förderten, teils zurückhielten und von denen er sich erst ganz nach und nach — und zuweilen „ruckweise“ mit voller Selbsterkenntnis und Absicht — emancipiren musste.



Franz Rumpler: Flötenbläser. Kohlezeichnung.

Geboren den 4. Dezember 1848 als der Sohn eines armen Bildschnitzers in Tachau in Westböhmen, wurde Franz Rumpler durch einen Zufall von dem Kunsthistoriker Moritz Thausing entdeckt. Dieser veranlasste, dass der talentvolle Knabe bald nach Wien kam und in die dortige Akademie aufgenommen wurde. Nachdem er hier die regelrechten Studien durchgemacht hatte, arbeitete er einige Zeit im Atelier Engerths, der seinen Schülern durchaus freien Spielraum liess und ihre individuelle Selbständigkeit in keiner störenden Weise beschränkte. Auch Hans Makart nahm lebhaften Anteil an Rumpler und veranlasste ihn, nach Erlangung eines Reisestipendiums, mit ihm nach Oberitalien zu gehen, wo er ihn, speciell in der Lagunenstadt, mit „seinen Lieblingen“ Tintoretto, Tiepolo und Tizian bekannt machte. Doch hat wohl weder diese italienische Reise noch der persönliche Zauber Makarts in künstlerischer Hinsicht nachhaltige Wirkungen auf Rumplers eigene Schaffensrichtung gehabt. Bedeutungsvoller wurde ein Aufenthalt in Paris, wo Rumpler durch den Kunsthändler Sedlmeier mit Munkaczy in Berührung trat. Der geniale Ungar war damals der Stern am Kunsthimmel und mit ihm feierte die Epoche des Asphalts und der Dunkelmalerei ihre höchsten Triumphe.

Von diesen verschiedenen gefährlichen und verwirrenden Einflüssen rettete sich der junge Künstler, wie er selbst gesteht, nur durch einen direkten Apell an die Natur. Hatte er „braun und schwarz gesehen“, so galt es jetzt, hell, kühl und klar zu sehen und alles zu vermeiden, was einen Rückfall oder nur eine Erinnerung an das Vorhergehende veranlassen könnte. Rumpler zog sich monatelang allein aufs Land zurück, um sich selbst wiederzufinden. So entstand der reizende nackte „Knabe vor einem Vorhang“, der als Malerei in der Durchführung und Modellirung des Kopfes vortrefflich ist, vor allem in den leuchtend klaren Fleischtönen den Genesungsprozess der Farbe, oder vielmehr dessen Endergebnis, deutlich zur Anschauung bringt. — Ein langjähriger Verkehr und eine intime Herzensfreundschaft verband Rumpler später mit dem ihm in mancher Hinsicht kongenial veranlagten Pettenkofen, eine Freundschaft, die erst durch den Tod des älteren Meisters aufgelöst wurde. Dem Beispiel Pettenkofens, der eine grosse Abneigung gegen das Ausstellen hatte, mag auch vielleicht die Scheu zugeschrieben werden, mit der sich Rumpler so viele Jahre ganz in sich selbst zurückzog, so dass man ihn nur in wenigen Häusern, in denen seine meist in kleinem Format gehaltenen Bilder zu geniessen waren, aus den 1887 gezeichneten Zierleisten und Randverzierungen zu dem sogenannten „Kronprinzenwerk“ über die österreichisch-

ungarische Monarchie, und durch seine ausübende Thätigkeit als ordentlicher Professor an der Wiener Akademie kannte. Dieser Zeit entsprangen aber sehr viele intime Arbeiten und eine grosse Anzahl fein gestimmter Studien und Bilder, in denen die gesunde malerische Anschauungsweise Pettenkofens zwar auf den ersten Blick erkennbar ist, die aber dadurch an koloristischem Reiz und innerem Wert nichts einbüssen.

Auch bei den „guten Alten“ hat Rumpler zeitweise angeklopft. So erinnert die „Madonna en face“ im weissen Kleid und Haube an Holbeinsche Technik, eine stimmungsvolle Abendlandschaft im Walde mit einem Tümpel an die klare, durchsichtige Tonskala der niederländischen Landschafter der Schule van der Neers. Was aber an diesen sämtlichen Arbeiten auffällt, ist, dass sie sich niemals wiederholen. Ein malerisches Problem wird nur einmal angegriffen und bis zu Ende durchgeführt; dann nicht wieder. So kommt es, dass wir die Vielseitigkeit Rumplers als einen echten und ernsten Schaffensgang, nicht als eine willkürliche Zersplitterung empfinden. Im Sinne der Alten hat er oft gemalt und bekennt sich offen zu ihren Prinzipien in der Anschauung der Natur. „Sie hatten ganz gesunde Augen!“ ist ein Lieblingswort von ihm. Aber darum ist er durchaus noch kein Kopist, und es dürfte schwer halten, einen zweiten Künstler zu finden, der nacheinander so mannigfaltigen Einflüssen zugängig war und diese Einwirkungen doch mit seiner Persönlichkeit zu einer so ausgeglichenen und harmonischen Einheit zu verschmelzen verstanden hat. Wer die Alten nicht als leere Formeln benutzt und den „Geist vorher heraustreibt“, der mag getrost einmal eine Anleihe bei ihnen wagen! Es wird kein totes Kapital sein. — Ein ganz eigenartiges Bild ist die stimmungsvolle Darstellung eines „Fackelzuges in Tachau zur Feier von Kaisers Geburtstag“. Menzel hat derartige Motive noch energischer und sprühender in der Technik gemalt, effektvoller und schöner, harmonischer im Kolorit und einheitlich malerischer in der Behandlung wohl kaum. Man kann lange vor dem Bilde stehen und immer neue meisterhafte Seiten daran entdecken. Die fröhliche Schar der über die Brücke ziehenden Fackel- und Lampionträger ist mit feinem Humor erfasst, und in dem belebten Ganzen glaubt man den Nachtwind zu spüren, der durch die lustigen Ruhestörer gleichsam aufgeschreckt wurde.



Franz Rumpler: Tachauer Au. Bleistiftskizze.



Franz Rumpler: Hirtenkinder. Ölbild.

Ein reizendes kleines Idyll ist die bereits im Jahre 1884 gemalte „Flucht nach Ägypten“. Will man Vergleiche ziehen und Beziehungen finden, so fällt einem Poelenburg ein, dann wieder Adam Elsheimer, und doch ist es wieder verschieden von beiden. In einer klaren, warmen Abenddämmerung sehen wir die heilige Familie unterhalb eines Brückenbogens der schützenden Dunkelheit des Waldes zustreben, wohin ihr ein schwebender Reigen von kleinen Englein, die eine Rosenguirlande tragen, den Weg weist. Josef, mit einer Laterne voran, watet durch einen flachen Bach und zieht den Esel am Zügel nach sich, auf dem die Madonna mit dem schlafenden Kinde sitzt. Oben auf der Brücke gewahrt man bereits die verfolgenden römischen Legionäre, deren Lanzen und Helmzierden über der Brüstung sichtbar werden. Der Durchblick durch den Brückenbogen auf den dahinrieselnden Bach, der wie ein silberner Faden durch die Landschaft zieht und sich in der zarten, duftigen Ferne verliert, ist wunderbar fein empfunden. „Wenn dieser Hintergrund nicht von Rumpler wäre, könnte er von — Lionardo sein“, so dekretirt das rückblickende, wissenschaftliche Urteil des Historikers. Aber muss denn immer rückblickend und historisch kritisirt werden?

Ganz auf einem selbständigen Verhältnis zur Natur stehen Rumplers Arbeiten der letzten Jahre, in denen er, wie jeder echte Künstler in der heimatlichen Erde wurzelnd, aus Tachau und seiner Umgebung geschöpft hat. Es ist ein reiches landschaftliches und figürliches Material, in dem der Charakter des Landes und seiner Bewohner zum Ausdruck gelangt. Zwei Bilder seien hervorgehoben, in denen er das Treiben der böhmischen Wallfahrer schildert; das eine enthält in drei Abteilungen die Darstellung der Vorgänge bei der Wallfahrt nach einem wunderthätigen Gnadenbilde und das andere (vom Jahre 1896) eine Gruppe Frauen und Mädchen auf der nassen Dorfstrasse, wo eben ein Regenschauer niedergegangen ist. Eines der Mädchen stapft mit ihren blossen Füssen und aufgeschürzten Kleidern durch die Wasserlachen zum Brunnen. Die Stimmung des kleinen Kabinettstückes ist „voll Natur und Feuchtigkeit“, und der koloristische Klang, worin die scheinenden hellroten Röcke durch die graue, regnerische Atmosphäre gedämpft werden, ein äusserst vornehmer und erfrischender. In all diesen Sachen liegt etwas von der Liebe zur heimatlichen Scholle und von jener gemütvollen Treuherzigkeit, wie wir sie eher bei Bastien Lepage als bei Pettenkofen finden. Rumpler verschmäht auch nicht, zu „erzählen“, was heute in der modernen Kunst gewöhnlich ängstlich vermieden wird, aus Furcht, unmalerisch oder anekdotenhaft zu erscheinen; er zeigt, dass sich beides, das Malerische und das „Erzählerische“, sehr anmutig vereinigen lässt. Wie hübsch tritt beides in der „Tachauer Bäuerin, jung verheiratet“ hervor, die dem Beschauer glückstrahlend unter



Franz Rumpler: Im Sturme.

ihrer neuen, weissen Haube entgegenlacht! Das Kostüm ist, wie überhaupt die meisten Motive Rumplers, mit einem ausgesprochenen ornamentalen Empfinden behandelt.

Will man das Naive und Innige im Empfinden des Meisters erkennen, so liefern die zahlreichen Aquarelle, Zeichnungen und Skizzen, teilweise in Kreide, oft nur einfach mit Bleistift oder mit der Feder entworfen, reiche Belege. Besonders aus dem Kinderleben hat er reizende Momentaufnahmen gemacht von den Spielplätzen der Kleinen. Eines der intimsten Blätter ist betitelt „Das Wunderkind". In Künstlerkreisen beliebt und bekannt sind Rumplers zahlreiche Karikaturen, darunter Lenbach, Makart, die Familie Charlemont, Huber, Tilgner und auch mehrfache komische Selbstbildnisse. Dieselben haben ihre erheiternde Wirkung bei den geselligen Festen der Wiener Künstlerschar nie verfehlt.

Alles in allem: eine feine und echte Künstlernatur, die sich zur Selbständigkeit hindurchgerungen hat und von der wir noch viel Schönes zu erwarten berechtigt sind.



Franz Rumpler: Meine Mutter. Ölbild.



Ätzung an einer italienischen Rüstung im Kgl. Historischen Museum zu Dresden.

ÜBER DIE ERFINDUNG DER ÄTZKUNST

VON *S. R. KÖHLER*

DURCH Harzens treffliche Abhandlung, welche denselben Titel führt, den ich diesen Bemerkungen vorgesetzt habe,[1] sollte man meinen, sei die Frage über die Erfindung der Ätzkunst endgültig abgethan. Aber die erwähnte Arbeit erschien schon vor 37 Jahren, und heute reiten nicht nur die Toten, sondern auch die Lebenden schnell. Zwar hat Passavant im ersten Bande seines „Peintre-Graveur",[2] der freilich auch schon im Jahre 1860 erschien, Harzens Abhandlung — allerdings in der ganzen Glorie der ihm eigentümlichen Ungenauigkeit — angeführt und benutzt; aber was verficht das gegen die Wucht, mit der ein viel neuerer, populärerer Schriftsteller in die Frage eintritt, um mit einem Stosse das ganze schöne Gebäude umzuwerfen? Ich spreche hier von Thausing, dessen Dürer-Buch — schon in zwei Auflagen verbreitet und auch in englischer Übersetzung erschienen — wohl von Hunderten gelesen wird, denen Harzen nicht einmal dem Namen nach bekannt ist, und dessen chevalereske Art ganz danach angethan ist, dem Publikum zu imponiren.

In der angeführten Abhandlung hatte Harzen nachgewiesen, dass die Ätzung auf Eisen und Stahl schon längst bekannt war, ehe sie von speciell sogenannten „Künstlern", d. h. Zeichnern und Malern, zur Herstellung druckbarer Platten benutzt wurde, und zwar wurde sie angewandt, um Waffen und Rüstungsstücke, zuerst wohl nur mit Schrift, später aber auch mit Verzierungen zu versehen. Ferner hatte er fast augenscheinlich klar gemacht, dass Daniel Hopfer in Augsburg schon in den letzten Jahren des 15., oder doch wenigstens in den allerersten des 16. Jahrhunderts geätzte Druckplatten hergestellt hatte.[1] Harzens Ausführungen passten nun aber nicht zu einer Lieblingstheorie Thausings, und deswegen suchte er sie mit einer geringschätzigen Bemerkung zu beseitigen. Nach Thausing wäre nämlich Dürer der Erfinder der Ätzkunst gewesen — eine Ansicht, die allerdings nicht neu war — und auf diese Behauptung baute er die weitere, dass sein Held, dem er eben gern alle nur möglichen Ehren anthun wollte, auch das Vorätzen beim Kupferstechen erfunden habe. Ich werde gewiss der letzte sein, Dürer in irgend einer Weise Abbruch thun zu wollen, muss aber dennoch bemerken, dass auch diese Behauptung — gleichwie die daran geknüpften kuriosen Auseinandersetzungen über Dürers Entwicklung als Stecher — eben nur Behauptung ist. Doch diese Sache gehört nicht hierher.[2]

1) „Über die Erfindung der Ätzkunst." Von E. Harzen. In Naumanns „Archiv für die zeichnenden Künste", 5. Jahrg., 1859, S. 119—136.

2) S. 366 u. ff.

1) Nebenbei sei hier bemerkt, dass auch der berühmte englische Radirer Sir Francis Seymour Haden, allerdings viel später, ganz unabhängig von Harzen und ohne irgend welche Kenntnis der einschlägigen Litteratur, zu dem Schlusse gekommen ist, dass die Waffenschmiede, resp. die Ätzmaler, die Ätzung vor den Malern und Stechern gekannt und verwandt haben. Siehe „The relative claims of etching and engraving to rank as Fine Arts", London 1883, p. 25.

2) Ich verweise auf das, was ich über diese Frage an anderer Stelle gesagt habe, nämlich auf S. XIII u. ff. der Einleitung zu dem Katalog der Dürer-Ausstellung, welche

Was Dürers angebliche Erfindung der Ätzkunst anlangt, so wird es am besten sein, Thausings Ausführungen hier wörtlich wiederzugeben. „So weit wir bisher in der Frage unterrichtet sind,“ sagt er,[1]) „ist Dürer der Erfinder der Ätzkunst oder Radirung. Die Ansicht Harzens, dass Daniel Hopfer von Augsburg die Kunst des Ätzens von lombardischen Waffenschmieden erlernt und nach Deutschland gebracht, dass ferner Dürer auf einer gar nicht beglaubigten Reise nach Augsburg im Jahre 1515 die Technik kennen gelernt habe, ist durch nichts unterstützt. Dürer kommt nachweislich erst 1518 nach Augsburg, und die Annahme, als hätten die Hopfer, die ja Dürer zu kopiren pflegen, und Hans Burgkmair früher als er auf Eisen radirt, entbehrt aller Begründung. Dagegen versichern mich erfahrene Kenner des betreffenden Antiquitäten-Gebietes, dass es keine geätzten Rüstungen giebt, deren Herstellung vor das Jahr 1520 zu setzen wäre. So lange also keine stichhaltigeren Einwürfe vorgebracht werden, bleibt wohl Dürern die Ehre der Erfindung zugesichert.“

Wem Harzens Abhandlung bekannt ist, dem müssen beim Lesen dieser Stelle die Augen übergehen. Einmal klammert sich Thausing an ein paar nebensächliche Folgerungen, die Harzen aus den beigebrachten Thatsachen zieht, und widerspricht diesen Folgerungen, ohne die Thatsachen selbst zu berücksichtigen. Ob es richtig oder falsch sei, dass Daniel Hopfer die Ätzkunst von lombardischen Waffenschmieden und Dürer sie wieder von ihm erlernt habe, thut nichts zur Sache. Harzens Schlussfolgerung aber, dass die Hopfer früher als Dürer auf Eisen radirt haben, entbehrt keineswegs „aller Begründung“. Thausing überführt sich selbst der Flüchtigkeit, wenn er in demselben Satze Harzen sagen lässt, auch Hans Burgkmair habe schon vor Dürer auf Eisen radirt. In Harzens Essay ist nichts derart zu finden, wohl aber ist darin der Beweis, dass Daniel Hopfers Porträt des Kunz von der Rosen spätestens in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts geätzt worden sein muss, mit zwingender Gewalt geführt. Diesen Beweis hier wiederzugeben erlaubt der Raum nicht. Wer sich dafür interessirt, kann ihn leicht im Original nachlesen.[2])

Noch schlimmer steht es mit dem zweiten Teile des angeführten Passus: „Dagegen versichern mich erfahrene Kenner des betreffenden Antiquitäten-Gebietes, dass es keine geätzten Rüstungen giebt, deren Herstellung vor das Jahr 1520 zu setzen wäre.“ Bei dieser Aussage müssen wir uns ein wenig länger aufhalten. Zunächst sei bemerkt, dass es sich nicht allein um „Rüstungen“ handelt, sondern überhaupt um Ätzung auf Metall. Sodann — wer sind diese „erfahrenen Kenner“? Kein Gerichtshof lässt ungenannte Zeugen zu, und wenn nun gar auf der entgegengesetzten Seite gewichtige Stimmen von anerkannter Autorität sich hörbar machen, so dürfte die Sache wohl verloren sein. Allerdings hatten sich die Stimmen, von denen ich hier speciell spreche, zur Zeit als Thausing schrieb, noch nicht vernehmen lassen. Zwar waren schon von Harzen, und nach ihm von anderen, eine Anzahl von geätzten Waffen u. s. w. namhaft gemacht worden, die ich weiter unten noch des näheren anzuführen Gelegenheit haben werde, aber ihre Beweiskraft zu Gunsten Harzens stützte sich hauptsächlich auf „circumstancial evidence“, auch war, so viel ich weiss, noch keines dieser Stücke publizirt worden — sicherlich nicht im Zusammenhange mit der Frage, welche uns hier beschäftigt. Der Zweck dieses Aufsatzes ist es nun, die neueren Zeugenaussagen zur Geltung zu bringen und wenigstens einige der einschlägigen künstlerischen Dokumente durch beigefügte Reproduktionen allgemeiner bekannt zu machen.

Bei einem Besuche des historischen Museums in Dresden, im Oktober 1895, fiel mir sofort ein schönes geätztes Schwert in die Augen, und der Direktor des Museums, Herr Max von Ehrenthal, war so freundlich, mich noch auf einige andere Stücke aufmerksam zu machen. Der Güte des genannten Herrn verdanke ich auch die photographischen Aufnahmen, welche den beigegebenen Illustrationen zu Grunde liegen,

vom 15. November 1888 bis 15. Januar 1889 im Museum of Fine Arts, in Boston, U. St., statt fand, und darnach in „A chronological catalogue of the engravings, dry-points and etchings of Albert Dürer. New York, Grolier Club 1897“ ebenfalls in der Einleitung, p. XXXI u. ff.

1) Thausing, „Dürer“, 2. Aufl., Leipzig 1884. Bd. 2, S. 69.

2) Ein Exemplar einer der beiden italienischen Nachbildungen dieser Radirung (von denen sich Abdrücke, wie das auch schon Harzen berichtet, im British-Museum befinden), ist im Besitze einer Kunstfreundin und Sammlerin in Boston, Frau Kingsmill Marrs. Es ist die Version mit der Inschrift: „Liō victoriosissmo Capitaneo zenerale de larmata del sermo Re de Spania.“ Man kann sich mit Harzen nicht genug wundern, wie es überhaupt je möglich war, diese protzige Gestalt in deutscher Landsknechttracht für das Konterfei eines spanischen Granden auszugeben! Nach diesen Stichen zu urteilen, kann in der That „der grosse Kapitän“ Venedig nie besucht haben, denn sonst würde wohl der unternehmende Verleger nicht so frech gewesen sein. So aber dachte besagter Verleger wahrscheinlich, „je fremdartiger desto besser für den volkstümlichen Verschleiss!“ Passavants Unzuverlässigkeit tritt fast lächerlich zu Tage in der Art und Weise, wie er von diesen beiden Blättern spricht. Er nennt sie „deux portraits à l'eau forte“, und widerlegt dann Harzens angebliche Ansicht, dass sie „travaux italiens à l'eau forte“, vielleicht aus dem 15. Jahrhundert seien. Von alledem ist in Harzens Abhandlung kein Wort zu lesen. Die Blätter sind dorten nur erwähnt — ohne irgend welche Angabe der Technik — um zu beweisen, dass Hopfers Ätzung jedenfalls vor dem Jahre 1507 ausgeführt worden sein müsse.

sowie die Erklärungen, die ich hier beifüge. Die Gegenstände sind natürlich zu gross, um sie ganz reproduziren zu können. Es sind daher nur diejenigen Teile zur Wiedergabe gewählt worden, auf welche sich die annähernde Datirung stützt.

Die nebenstehenden Abbildungen sind Teile eines Schwertes, welches im Katalog des Museums [1]) wie folgt beschrieben ist: „Prunkschwert, der Knauf und die Parirstange aus Eisen, gravirt und vergoldet, der übrige Teil des Griffes aus gravirtem Messing und Hornauflage; auf der italienischen Klinge mit nebenstehender (d. h. im Katalog nebenstehender), vielleicht Brescianer Marke, sind zwischen gotischen Ornamenten wiederholt die Worte „in eternum" zu lesen; nahe der Angel ist auf der einen Seite das Wappen der Gonzaga, auf der andern eine Hirschkuh, die nach der Sonne emporblickt, eingeätzt. Letzteres Bild war Symbol einer Barbara von Gonzaga, welche 1474 den Grafen Eberhard im Bart von Württemberg heiratete. Es dürfte mithin das Schwert ein Geschenk dieser Fürstin an ihren Gemahl gewesen und durch die erste Gemahlin des Kurfürsten Johann Georg I., Elisabeth von Württemberg, vermählt im September 1604, gestorben im Januar 1606, nach Dresden gelangt sein." Dieser Beschreibung ist noch hinzuzufügen, dass Herr von Ehrenthal der Ansicht ist, die Ätzung auf dieser italienischen Klinge dürfte von deutscher Hand ausgeführt worden sein. Figur a zeigt das erwähnte Wappen der Gonzaga auf der einen Seite der Klinge, Figur b auf der andern Seite am unteren Teil neben einem Baume die nach der Sonne schauende Hirschkuh. Dass diese Verzierungen geätzt und nicht etwa gravirt sind, unterliegt nicht dem geringsten Zweifel. Das Schwert stammt aus dem alten Bestande des Museums.[1])



a b

a. u. b. Ätzungen an einem italienischen Prunkschwerte im Kgl. Historischen Museum zu Dresden.

Noch interessanter aber, und künstlerisch weitaus bedeutender, sind die Teile eines italienischen Harnisches, die früher der Sammlung des Herrn Stadtrat Richard Zschille in Grossenhain angehörten. Die Figur auf S. 30 veranschaulicht den Ätzstreifen am oberen Teile des Bruststückes, die Figur auf S. 33 den Mittelstreifen auf dem Rückenstücke. Herr von Ehrenthal datirt diese Arbeiten um 1500 und ist der Ansicht, dass die Ätzung wahrscheinlich von Ercole de Fideli (auf den weiter unten zurückzukommen sein wird) sei. Ohne tiefer auf Stilfragen einzugehen, darf man wohl getrost behaupten, dass der Charakter der italienischen Frührenaissance in dem Bildschmucke unverkennbar ist. Er erinnert sofort an die schönen Holzschnittillustrationen in den italienischen Büchern dieser Epoche. Auch hier ist ein Zweifel, die Technik betreffend, absolut ausgeschlossen. Wir haben es ohne alle Frage mit Ätzung zu thun.

Endlich sei noch zweier deutscher Landsknechtschwerter Erwähnung gethan, Nr. 155 und 156 des Nachtrags zur Beschreibung des Königl. Historischen Museums, welche Herr von Ehrenthal zuerst in dem Vorrate des Museums entdeckt und zur Ausstellung gebracht hat. Die Ätzung auf einem derselben — ebenfalls technisch unverkennbar — ist in der Figur auf

1) Nachtrag zur Beschreibung des Königl. Historischen Museums zu Dresden von Max von Ehrenthal, Direktor des Königl. Historischen Museums und der Königl. Gewehrgalerie. Dresden 1893. S. 10, Nr. 37.

1) Siehe „Nachtrag", S. 3.

S. 34 ersichtlich. Als Zeit nennt Herr von Ehrenthal 1510 bis 1520. Die Verzierungen bieten ein ganz besonderes Interesse dadurch, dass sie die Initialen A G zeigen. Herr von Ehrenthal schliesst daraus auf Albert Glockendon von Nürnberg, auf welchen, früher wenigstens, auch die Kupferstiche getauft wurden, welche diese Bezeichnung tragen. Dass der hier in Betracht kommende Ätzmaler und der erwähnte Kupferstecher — dessen Identifizirung mit Glockendon übrigens längst fallen gelassen worden ist — identisch seien, ist nun freilich nicht wahrscheinlich. Herr Professor Dr. Lehrs, wohl der eingehendste Forscher auf dem Gebiete des ältesten deutschen Kupferstiches, versichert mich, dass dieser Stecher als Kopist nur nach Schongauer gearbeitet habe — er wird also kaum bis zu der Epoche gelebt haben, welcher diese Schwerter zugewiesen werden. Das schliesst aber nicht die Möglichkeit aus, dass der berühmte Illuminist, der für den Kurfürsten Erzbischof Albrecht von Mainz thätig war, einem Waffenschmiede vielleicht auch als „Ätzmaler“ behilflich gewesen sein könnte.

So schlagend nun aber auch die oben angeführten Beispiele aus künstlerischen oder stilistischen Gründen sein mögen, so ermangeln sie trotzdem immer noch der absolut feststehenden Datirung — mit andern Worten, auch ihre Aussagen sind nur „circumstancial evidence“. Da kommt uns nun der schon genannte Ercule de Fideli zu Hilfe. In Charles Yriarte's interessantem Buche „Autour des Borgia“ [1]) ist der ganze dritte Teil dem Schwerte des Caesar Borgia gewidmet, welches den genannten ferraresischen Waffenschmied zum Verfertiger hat. Dass die Verzierungen dieses berühmten Schwertes — „la reine des épées“ — geätzt sind, unterliegt wiederum, nach allem, was Herr Yriarte beibringt, nicht dem geringsten Zweifel. Aber auch die Datirung ist ausser Frage, trotzdem das Schwert selbst kein Datum aufweist: — 1494 bis 1498, „c'est la date approximative de l'exécution“, sagt Herr Yriarte.[2]) Natürlich ist es auch hier unmöglich, die Beweisführung wiederzugeben, und ich muss daher auf das Buch selbst verweisen.

Dass Thausings anonyme „erfahrene Kenner“ nach dem Gesagten nicht mehr mitsprechen dürfen, versteht sich von selbst.

Ich erlaube mir hier noch die Daten und Thatsachen, welche mit der Erfindung der Ätzkunst in Verbindung gebracht worden sind — ohne freilich Vollständigkeit garantiren zu wollen — zusammenzustellen und, wo es nötig ist, kurz zu beleuchten.

Um 1431. Rezepte zum Ätzen auf Eisen finden sich in einer Handschrift der Bibliothèque Nationale



Geätzter Mittelstreifen auf dem Rücken eines Harnisches im Kgl. Historischen Museum zu Dresden.

1) Charles Yriarte, „Autour des Borgia“, Paris 1891. Den Hinweis auf dieses Buch verdanke ich ebenfalls Herrn von Ehrenthal.

2) A. a. O., S. 151.

zu Paris, von Maître Jehan le Bègue, der im Jahre 1431 als Licenciat und Greffier der Königlichen Münze zu Paris genannt wird.[1])

Nach 1474. Um diese Zeit wäre, nach Herrn von Ehrenthal, das geätzte, oben beschriebene Schwert in Dresden zu setzen.

Meister W A, zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. Dass man diesen niederländischen Meister, mit Passavant,[2]) als den ältesten bekannten Radirer anzusehen habe, ist ausser aller Frage. Er hat die Ätzkunst nicht gekannt. Dieser Ansicht stimmt auch Herr Professor Dr. Lehrs in seinem schönen Werke über diesen Meister bei.[3])

Um 1479. Recepte zum Ätzen auf Eisen finden sich in Ms. Sloane 416, im British Museum, ungefähr vom Jahre 1479, geschrieben von einem Minoritenbruder in Venedig.[4])

1488 bis 1506. Eine Anzahl Dolche, sogenannte Ochsenzungen, im Museum zu Bologna, sind mit eingeätzten Figuren, Arabesken und Wahlsprüchen verziert. Das Wappen des Giovanni Bentivoglio, welches sie tragen, macht es wahrscheinlich, dass sie zwischen 1488 und 1506 angefertigt wurden.[5])

1494 bis 1498. Wie oben erwähnt, die Zeit der Entstehung des Schwertes des Caesar Borgia.[6])

1496. Der „Pabstesel" mit diesem Datum.[7]) Ganz abgesehen von allen andern Zweifeln, die an diesem Blatte hängen, ist es aus der Geschichte der Ätzkunst schon deswegen zu streichen, weil es ein unverkennbarer Stich ist. Schon Harzen[8]) spricht das klar aus. Es ist ganz unbegreiflich, wie jemand mit Ansprüchen auf irgend welche Kenntnis der verschiedenen Techniken, der die Abdrücke in London und in Dresden aufmerksam betrachtet hat, dieses Blatt für radirt halten kann.

1) Harzen, a. a. O., S. 124 und 125.
2) „Peintre-Graveur", I, S. 369.
3) Max Lehrs „Der Meister W A", Dresden 1895, S. 3.
4) Harzen, a. a. O., S. 124 und 125.
5) Harzen, a. a. O., S. 121.
6) Yriarte, a. a. O., S. 151.
7) Siehe Max Lehrs, „Wenzel von Olmütz", Dresden 1889, S. 75, Nr. 66, und Konrad Lange, „Der Papstesel", Göttingen 1891.
8) A. a. O., S. 122, Anmerkung 10.



Ätzung auf einem deutschen Landsknechtschwert im Kgl. Histor. Museum zu Dresden.

Um 1500. Die oben beschriebene Rüstung in Dresden.

Um 1500, jedenfalls vor 1507. Daniel Hopfers radirtes Porträt des Kunz von der Rosen.[1])

1507. Nach Passavant träte hier Hans Baldung Grien ein. Zwar erwähnt er denselben gar nicht in seiner Abhandlung „Sur l'invention de la gravure à l'eau forte",[2]) aber dennoch führt er in dem Artikel über ihn[3]) zwei „Radirungen" von diesem Künstler an, deren eine, Nr. 3, „Der lüsterne Alte mit dem Mädchen", 1507 datirt ist. Wäre diese Angabe zuverlässig, so läge hier ein sehr interessantes Faktum vor, denn alsdann wäre diese Griensche „Radirung" das älteste bis jetzt bekannte, mit einem Datum versehene Blatt derart. Passavants Angabe ist jedoch irrig — das Blatt ist ganz unzweifelhaft eine Arbeit des Stichels. Selbst in einer Photographie danach, die ich der Güte des Herrn Dr. G. Pauli in Dresden verdanke, ist der Charakter klar ausgeprägt. Auch Herr Dr. Eisenmann, der in seinem Artikel über Grien in Meyers „Künstlerlexikon"[4]) sich eingehend mit diesem Blatte beschäftigt, spricht von ihm als von einem Stiche.

Gegen 1509. Rezepte zum Ätzen auf Eisen finden sich ferner in einem Manuskripte der Bibliothek des Instituts zu Bologna, geschrieben von einem Minoritenbruder Luc. Pacioli, der gegen 1509 in Venedig starb.[5])

1510 bis 1520. Die oben beschriebenen zwei deutschen Landsknechtschwerter.

1513. Die Ehre, die älteste bis jetzt bekannte *datirte* Radirung zu sein, gebührt einem Blatte von Urs Graf, „Ein Mädchen, welches sich das Bein wäscht", auf dem die Jahreszahl

1) Harzens Abhandlung, wie schon erwähnt.
2) „Peintre-Graveur", I, S. 366 u. ff.
3) „Peintre-Graveur", III, S. 319.
4) Bd. II, S. 625, Sp. 1 und S. 630, Sp. 1, Nr. 3.
5) Harzen, a. a. O., S. 124 und 125.

1513 steht. Merkwürdigerweise ist dieses Blatt bis jetzt — als Dokument in der vorliegenden Frage — vollständig ignorirt worden, obgleich es schon von His in seinem Verzeichnis der Werke Urs Grafs[1]) aufgeführt wird. Ich verdanke die Kenntnis desselben Herrn Geheimrat Dr. Lippmann, der es auch durch die Reichsdruckerei hat reproduziren lassen. Durch diese Arbeit hat sich das genannte Institut abermals ein grosses Verdienst um die Geschichte der vervielfältigenden Künste erworben. Denn erst durch derartige Reproduktionen wird das vergleichende Studium seltener Blätter auch denen möglich gemacht, die nicht in der Lage sind, sich regelmässig der Bequemlichkeiten zu bedienen, welche die grossen europäischen Kabinette bieten.

1515. Im Musée d'Artillerie zu Paris befindet sich eine medicäische Rüstung, datirt 1515, bedeckt mit Ornamenten, deren vorzügliche Ausführung, nach Harzen,[2]) bereits eine fortgeschrittene Entwicklung der Ätzkunst beurkundet.

1515. Hier nun setzt erst Dürer ein. Das älteste Datum, welches sich auf seinen sechs Radirungen findet, 1515, tragen die beiden Blätter B 19, „Christus auf dem Ölberge", und B 22, „Der sitzende Schmerzensmann".

1) Zahns „Jahrbücher für Kunstwissenschaft", 6. Jahrg., S. 146, Nr. 8.
2) A. a. O., S. 121.

Der Kuriosität halber sei hier noch ein viel älteres Beispiel von Ätzung erwähnt. Harzen[1]) spricht die Vermutung aus, dass die Alten vielleicht schon die Ätzung gekannt haben mögen. Bei einem Besuche im Louvre, im Mai 1895, fiel mir ein sogenannter etruskischer Spiegel auf, dessen technischer Charakter sich total von dem anderer Objekte derselben Gattung unterschied. Es ist dies das Stück, welches die Nr. 126 trägt. Alle anderen ähnlichen Arbeiten in demselben Schaukasten sind unverkennbare Gravirungen. Von ihnen unterscheidet sich das betreffende Stück nun freilich nicht, wie Harzen von der Kircherschen Cista meint, durch „eine eigentümliche Leichtigkeit und Freiheit, die an Ätzung erinnert", sondern eher durch das Gegenteil. Der Verfertiger dieses Spiegels war augenscheinlich nicht mit dem Ätzverfahren vertraut, und seine Arbeit ist daher zerfressen und ungleich. Leider wurde ich erst am Tag vor meiner Abreise auf dieses Stück aufmerksam und konnte daher keine weiteren Nachforschungen anstellen. Übrigens hat auch dieses wohl bis jetzt älteste bekannte Beispiel von Ätzung auf Metall mit der Erfindung der Herstellung von druckfähigen Platten auf chemischem Wege nichts zu thun. Aber interessant ist es immerhin.

1) A. a. O., S. 135.

SKANDINAVISCHE KUNST

VON *HENRIETTE MENDELSOHN*

II.

Die Malerei.

EIN grosser Teil der Figurenbilder ergiebt eine historische Übersicht. In Düsseldorfer Manier ist das Familienbild von *Fagerlin* während *Hellquists* Mönche, die Blumen begiessen, sich an Grützner anlehnen, ohne dessen Humor zu besitzen. *Thure Cederström*, der sogar seinem Wohnsitz nach Münchener geworden ist, sandte „Mönche die einen Globus betrachten". *Georg von Rosen* steht im Historienbild ganz auf deutschem Kaulbach-Pilotyschen Boden. Reminiscenzen an Makart enthält *Kronbergs* grosses Bild „Der Frühling", und ein kleines bedeutenderes Aquarell aus der Fürstenbergschen Galerie.

Gustav Cederström ist der populärste Geschichtsmaler Schwedens. Von seinen grösseren Bildern ist die „Heilsarmee" aus dem Göteburger Museum bekannt. Sein neuestes Bild „Der 30. November 1718" stellt Karl den Zwölften dar, wie er von einem Laufgraben aus der nächtlichen Beschiessung von Friedrichshall zuschaut. Das stimmungsvollste der drei Bilder ist wohl die an der Leiche des Königs eingeschlafene Leibwache „Leichenwacht in Tistedulen".

Der 1887 verstorbene *Birger* giebt in seinem einst vielbewunderten Bild „Toilette" (1880), eine vorzügliche Reminiscenz an *Stevens*, und *Georg Paulis* „Krankenbett" (1885) bekundet Einflüsse von Israels.

Oesterlind, *Salmson*, und *Hagborg* sind in ihrer Gesamtthätigkeit völlig Pariser geworden.

Wenn man von schwedischer Kunst im Auslande spricht, nennt man zuerst *Zorn* und *Liljefors*.

Zorn ist ebenso wenig der Typus französischer Kunst wie ausgesprochen schwedischer. Wenn man durchaus darauf versessen ist, eine Persönlichkeit in

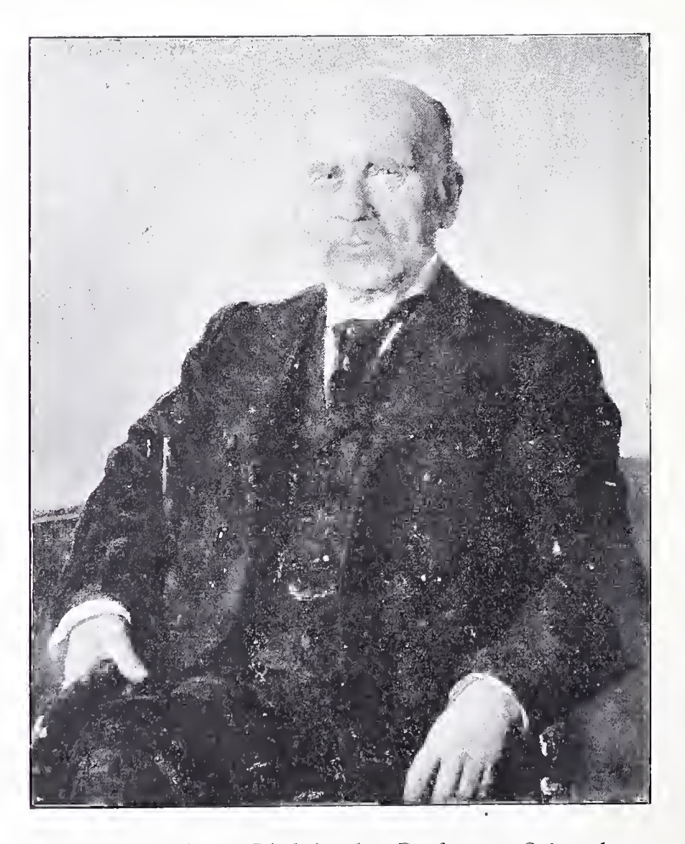


B. Wegmann: Bildnis des Geh. Legationsrates Vedel.

nationale Bestandteile zu zerlegen, so könnte man die virtuose Technik als Errungenschaft französischer Schulung, die charakteristische Auffassung als den angeborenen Sinn des Skandinaviers betrachten. Man hat in neuester Zeit Zorn den Vorwurf einer Kunst gemacht, die allzu chic sein will. Angesichts der reichhaltigen Ausstellung gewinnt man den Eindruck, dass der Name Zorn für unsere Kunstepoche — nicht für sein Land allein — den höchsten vollendetsten Ausdruck der realistisch-impressionistischen Richtung bedeutet. Zorns Kunst bedeutet ein Stück Geist unserer Zeit — das pulsirende Leben in seinen wesentlichen Bedingungen zu erhaschen, zu verdichten. Den Kern der modernen Erscheinung mit höchster Beherrschung der Kunstmittel gegeben zu haben, ist Zorns künstlerische That. — Zorn vertritt nicht eigentlich den Kolorismus in der Kunst. Manche seiner Werke, z. B. „Die Frau, die sich abtrocknet", scheinen nur mit vier Farben, etwa schwarz, weiss, lichtem Ocker und Zinnober gemalt zu sein. Zorn legt sein Hauptgewicht auf die Zeichnung und die Valeurs. Die schwierigsten Beleuchtungsprobleme bringt er mit einer stets einfachen Farbenskala zum Ausdruck. In seiner „Boulevardscene", schreitet die berühmte rote Demi-monde-Dame, halb taumelnd, scharf vom elektrischen Licht beleuchtet, die Boulevards dahin. Ausser der vollendeten Wiedergabe des Lichteffektes ist hier in der Charakterisirung des perversen Chic's ein Kulturbild gegeben — rein künstlerisch, ohne jede aufdringliche lehrhafte Tendenz.

Im „Toast" führt Zorn uns in die Gesellschaft schwedischer Geisteselite „Idun" ein. Im Hintergrund am langen Tisch sitzen die angeregten Gäste. Der eigentliche Träger des Bildes ist der geistvolle weisshaarige Sprecher, der sich eben zum Trinkspruch erhoben hat. Das Bild bedeutet schlechthin dessen Porträt. Der Hintergrund desselben ist nicht das gebräuchliche, stilllebenartige Beiwerk, welches die Thätigkeit des Helden symbolisiren soll. Zorn stellt die Persönlichkeit dar, indem er die menschliche Gesellschaft selbst, in die sie gehört, als illustrirendes Beiwerk giebt.

Zu Zorns grossen Meistereigenschaften gehört sein feines Gefühl, ein Bild abzugrenzen, den Standpunkt für dasselbe zu wählen. Er ist nie banal und nie gesucht. Im „Toast" ist ein so naher, beinahe photographischer Standpunkt gewählt, dass die vordere Hand der Figur bedeutend gegen die andere vergrössert erscheint. Dadurch wird die Hauptfigur dem Beschauer räumlich nahe gerückt. Die Vorzüge Zornscher Technik und Zornscher Anordnung zeichnen auch das Selbstporträt des Meisters aus, das sich von einem Atelierhintergrund abhebt, in welchem ein weibliches Aktmodell sich ausruht. Der Maler hat sich hier mehr als der urgesunde Sohn Dalarnes auf-



Erik Werenskjold: Bildnis des Professors Schoenberg.



Br. Liljefors: Seeadler.

gefasst, nicht als Künstler mit dem beseelten Blick, der seine Zeit erfasst — selbst ein Kind seiner Zeit, ihrer höchsten Kultur.

„Nach dem Bade“, ein weiblicher Akt im Interieur, im Begriff sich abzutrocknen, giebt noch einmal zusammengedrängt eine Übersicht über Zorns Vorzüge. Es ist kein symbolistisch transcendental verklärter Mädchenleib, kein akademischer griechisch-proportionirter Grazienkörper. Es ist der rundliche Akt einer Frau mit etwas kurzen Beinen, ein zu uns gehöriges menschliches Wesen, keine künstliche Ateliergeburt. Wie aber ist der Körper gezeichnet und gemalt! Man fühlt das pulsirende warme Leben in der einfachen Bewegung des Abtrocknens — ohne jeden Kontur in breitester malerischer Behandlung förmlich hingefegt. Beinahe ohne Farben, aber welche Leuchtkraft! Welche Modellirung in der Behandlung des hellen Körpers, der sich von einem noch lichteren Fenster schwellend abhebt!

Das Aquarellporträt eines Herrn, von 1885, repräsentirt die Anfangsepoche des Malers, der bis zum Jahre 1887 lediglich als Aquarellist bekannt war. Wir kennen aus den verschiedenen Galerien die damalige Art des Meisters, eine spitze, sorgliche, oft noch ängstliche Formwiedergabe mit den Vorzügen einer packenden Charakteristik. Und charaktervoll ist Zorn geblieben, sowohl in der objektiven Wiedergabe des Persönlichen wie als subjektive Persönlichkeit selbst. Naturalist vom Scheitel bis zur Sohle ist er innerlich stets derselbe. Nur mit grösserer Beherrschung der technischen Mittel imitirt er die Natur nicht mehr ängstlich, sondern schreibt in grossen Zügen die Quintessenz der modernen Erscheinungswelt.

Man hat einen gewissen äusseren Grund, Zorns Altersgenossen *Bruno Liljefors* einen specifisch schwedischen Künstler zu nennen. In Schweden hat er — fast ein Autodidakt — studirt und der schwedischen Heimat sind die Motive seiner Bilder entnommen. Auf ihn wie auf die ganze gleichzeitige Künstlergeneration hat die japanische Kunst stark gewirkt. Einige Aquarelle, Vogel- und Katzenstudien dieser frühesten Zeit belegen in Stockholm diese Jugendepoche. Aber



A. Zorn: Boulevardscene.

bald überwindet Liljefors das sichtbare Anlehnen an irgend eine Richtung. Er nimmt die Errungenschaften moderner Freilichtmalerei in seine Bilder auf und verliert immer mehr die Sprödigkeit und Härte seiner früheren Vortragsweise. Die Münchener Ausstellung von 1888 und noch mehr die von 1892 haben Liljefors uns bereits als den Meister gezeigt, der er heute ist: einer der grössten Charakteristiker des Naturlebens in technisch und koloristisch vollendeter Form. Er erfasst nicht nur das Tier in der Individualität und Bewegung, sondern stets im malerischen Einklang mit der umgebenden Natur. Seine Bilder haben etwas Naives, Unmittelbares. Sein Jäger, der im dämmernden Walde spähend umherschleicht, ist ein Meisterwerk fein beobachteter Charakteristik und frischen Naturempfindens — so wahr und echt, und doch so künstlerisch vollendet wie eine Skizze aus dem Tagebuche eines Jägers von Turgenjew. Ausser dem „Jäger“ hat Liljefors eine Anzahl älterer Tierbilder nach Stockholm gesandt, so die lebensgrossen Drosseln, die auf einem Baumstamme in Abendstimmung sitzen von 1891, ein farbenfreudiges Bild plätschernder Enten von 1894 und das melancholische Einsiedlerporträt eines Uhus von 1895. Liljefors ist aber auch durch zwei neue Werke in Stockholm vertreten. Die eine Tafel zeigt uns das lebensgrosse Bildnis eines Schwanenpaares; in stiller Majestät schwimmen sie auf dem schilfbewachsenen See, in welchem sich die letzten Strahlen der Abendsonne glühend spiegeln. In seiner gesättigten, gedämpften Farbenpracht und weichen Behandlung atmet das Bild einen tiefen Frieden aus.

Das andere Werk führt uns in den Kampf ums Dasein „Ein Paar Seeadler, die ihre Beute zerfleischen“. Der bewölkte Himmel, die Meereswogen und das königliche Vogelpaar sind zur feinsten Harmonie in Grau abgetönt, die düstere Farbenstimmung wie die etwas härtere Technik aufs vollendetste der Charakteristik des Gegenstandes angepasst. Beide Bilder sind grosse heroische Gesänge und zeigen sowohl in der kraftvollen Behandlung des Materials wie in der Beobachtung der Tierwelt und den intimsten malerischen Eigenschaften Liljefors auf der Höhe seiner Kunst.

Während Zorn und Liljefors Naturalisten von reinstem Wasser sind, stossen wir in *Ernst Josephson* auf einen Künstler, der bereits zu einer Zeit den Schritt ins Zauberland der Poesie that, als man noch in Schweden dem Naturalismus huldigte. Er predigte bereits den Kolorismus, als man in seiner Heimat in dem übertriebenen kreidigen Ton der neu-



Thesleff: Spiegelbild.

entdeckten Freilichtmalerei das einzige Heil erblickte. Das ist Josephsons hunsthistorische Bedeutung — sein Bild „Strömkarlen“ seine grundlegende und unübertroffene That. In Josephson kündigen sich bereits dingung erkannte, so lag darin nicht allein eine künstlerische Gefühlsoffenbarung, sondern eine naturalistische Notwendigkeit für den Norden. Der silberige Dünenton der mitteleuropäischen Küstenländer wird auf



F. S. Kroyer: Porträt. Kreidezeichnung.

alle die Elemente an, welche die neueste Richtung kennzeichnen. Er greift in seinen Studien und seinen Werken bewusst auf die alten Meister zurück. Er betont die Stimmung, das musikalische Element. Und wenn Josephson die Farbe als malerische Grundbe- skandinavische tiefe Farbenglut übertragen eine konventionelle Lüge. Die Ausstellung giebt ein ziemlich vollständiges Bild von Josephsons Persönlichkeit. Gleich Zorn ist er ganz Kosmopolit. Aber nicht nur aus dem modernen Frankreich und Spanien hat er seine

Anregung geschöpft, er knüpft auch an die Meister verflossener Jahrhunderte an. Aber mehr noch als Rembrandts etwas monochrome Anschauung, die sich nicht mit Josephsons farbenfreudiger Natur deckte, mussten ihn die Venezianer, besonders Tizian, beeinflussen. „David und Saul“ und besonders das ganz an Tizian sich anlehnende kleinere Bild „Faun und Bacchantin“ dienen hierfür als Beleg. Im Goldton des Gobelinhintergrundes seines „Porträts des Landschafters Skånberg“ finden wir Anklänge an alte Meister, während in der Erfassung des Individuums sich bereits Josephsons eigene Begabung für scharfe Charakteristik verrät. Im „14. Juni“ und in der „spanischen Tänzerin“ giebt Josephson zwei Bilder voll gesättigter Farbe und bewegten Volkslebens. Ausser dem bereits erwähnten Porträt von Skånberg belegen drei Frauenporträts Josephsons Begabung für individuelles Leben. Das eine, ein in scharfer Konturmanier ausgeschnittenes, fast ägyptisches Profil — noch heute nach zwölf Jahren von frappirender Ähnlichkeit! —, das zweite eine behäbige Dame von orientalischem Typus, welche sich von einem tiefblauen Interieur abhebt. Ein distinguirtes Stimmungsbild ist das Porträt einer sitzenden jungen Frau, der die Arbeit entglitten ist. So verschieden Josephson in der Auffassung ist, so verschieden ist er auch in seiner Technik. Mit feinem Pinsel sind die „Spanische Tänzerin“ und die Porträts der Frau Rubenson und Marcus gemalt. An die flotte, breite Pinselführung des Franz Hals gemahnen die „Schmiede“. Welche Kraft der Behandlung und welche grössere Kraft des Ausdruckes! Ein paar lebensgrosse spanische Hünengestalten, die ganz en face uns anlachen — etwas seitlich im Bilde eine weibliche lachende Figur. Welche Kunstvollendung in diesem dreifach individualisirten Lachen! Kraft und Lebensfreudigkeit atmet auch „Strömkarlen“ aus. Es ist die Personifizirung des märchenhaften Zaubers der skandinavischen Natur. In Norwegen hat Josephson das Motiv gefunden. Inmitten von ragenden Felsen und rinnenden Wassern sitzt der ob seinen eigenen Melodien verzückte Jüngling — er spielt immer rascher, immer wilder, das Rauschen übertönend, das Locklied der Romantik. In seiner Farbe steht hier Josephson auf der Höhe — er wird dem bunten Zauber der Natur, der bunten phantastischen Märchenstimmung gerecht; jede Nuance ist jedoch dem Gesamteindruck untergeordnet. Ein unübertroffenes und lehrreiches Beispiel ist das aufgesetzte Gold des Instrumentes, das man nicht als materielles Gold empfindet, wie bei einigen andern Bildern der Ausstellung. So bildet Josephson eine der interessantesten leider zu früh verschwundenen Erscheinungen der modernen schwedischen Kunstgeschichte.

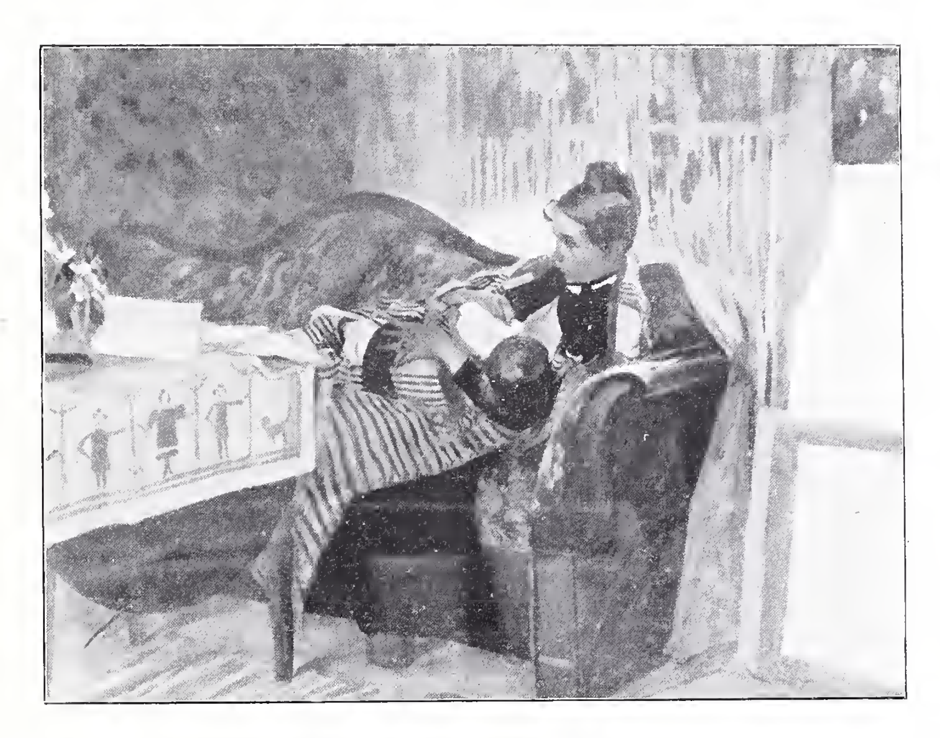
Immer strahlend, immer guter Laune ist Josephsons Studiengenosse *Carl Larsson* — Schwedens erster Illustrator. Geistreich, sprühend und von herzlich warmer Liebenswürdigkeit der Empfindung, hat er es verstanden japanische, französische und englische Einflüsse zu einem neuen persönlichen Stil zu gestalten. Ein Illustrationscyklus „Ein Heim in Dalarne“ repräsentirt glänzend Larssons Können. Stets dokumentirt sich sein feines Stilgefühl in tausend anscheinenden Zufälligkeiten. Alles, von der sympathischen Frauenfigur und den prächtigen Kindergestalten an bis herab zu den unbedeutendsten Gegenständen des Interieurs, atmet einen Schimmer von Glück und Häuslichkeit. Diese Stuben sind wirklich bewohnt: man fühlt das kreisende warme Menschenleben selbst in den toten Gegenständen. Eine kleine Perle voll Humor und feinem Stilgefühl ist das Blatt mit dem in symbolisirender Stellung sich an einen Malschirm anklammernden Aktmodell. Dieselben Eigenschaften zeichnen Larsson auch als Dekorationsmaler aus. Eine Art Thürfüllung, „Die Meinen“ betitelt, zeigt uns im Hintergrund das Heim des Künstlers in stimmungsvoller Landschaft. Seine Gattin, einen frisch gepflückten Strauss in der Hand, steht am Kinderwagen, aus dem das Jüngste seine krummen Beinchen streckt. Die grossen Knaben begleiten die Gruppe, während von hinten her ein grösseres Mädchen geschäftig den Malschirm holt. Die Komposition des Ganzen in den Raum — der Knabe, der auf der natürlichen Brüstung lehnt, der Mops, der in starker Verkürzung die vorderste Pointe bildet, ist geradezu genial. — Larsson ist auch durch zwei Aquarellbilder, Figuren im Rokoko, vertreten. Sie weisen dieselben Vorzüge, eine äusserst delikate Farbenempfindung und frische Aquarelltechnik, auf, wodurch ähnliche Bilder des Meisters in der Fürstenbergschen Galerie und im Luxembourg erfreuen.

Alle diese Figurenmaler gewähren bereits ein abgeschlossenes Bild. Zwei unter den bedeutendsten, *Georg Pauli* und *Richard Bergh*, haben nach und nach alle Strömungen ihrer Zeit nachempfunden und einen solchen Kreislauf durchgemacht, dass man noch nicht das letzte Wort über sie sprechen möchte. Im Jahre 1885 begann Pauli mit seinem „Am Krankenbett“, einer vortrefflichen Reminiscenz an Israels. 1891 malte er die „Legende“, der Tod, der in Gestalt einer Alten einem sorglos spinnenden Mädchen den Faden abschneidet, in dekorativer Manier, und 1892 „Mittsommernacht“, vielleicht nächst Liljefors „Jäger“ das schönste figürliche Stimmungsbild der schwedischen Abteilung.

Richard Bergh's frühere Epoche ist durch das zartempfundene Frauenporträt aus dem Gothenburger Museum (1886) rühmlichst vertreten. Das Selbstporträt des Meisters (1896), ursprünglich für die Uffizien bestimmt, weist bereits eine stark stilisirte Malweise auf. Bergh ist ein zu begabter Künstler um sein starkes Naturgefühl, seinen angeborenen Farbensinn, zu verleugnen, auch wenn er bewusst in seiner Kunst

in eine Richtung schwenkt, zu der ihn mehr Reflexion als Gefühl treibt. Am wenigsten erfreulich wirkt sein Motiv aus Wisby, wo das brutal aufgelegte Gold der Schiffe nur stört. Glücklicher hat Bergh die Errungenschaften moderner Kunst und primitiven Empfindens in seinem „Ritter und Jungfrau“ zu einem harmonischen Ganzen verbunden. Mit feinem Gefühl hat er sich in die vergangene Zeit versetzt und den schlichten Abglanz jener Epoche mit einem Farbenzauber von berauschender Pracht übergossen.

Auf symbolistisch dekorativen Bahnen wandert unter den schwedischen Figurenmalern noch *Hanna Pauli* in ihrer „Prinzessin“ und *Eva Bonnier* in ihren böcklinisirenden Menschen. Glücklicher ist die Künstlerin durch eine kleine Reihe von Porträts und Studien mit ausgeprägter Individualisirung vertreten. *Hildegard Thorell* reiht sich mit mehreren Bildern als gute Porträtistin ein. *Wallander* ist als Bildnismaler ein guter Realist, während *Nelson* in seinen sogenannten Porträts, die an Kopien schlechter gotischer Holzschnitzereien gemahnen, uns das äusserste Ende einer gewollten Primitivität zeigt. *Oscar Björk*, der beliebteste schwedische Porträtist, ist sich selbst treu geblieben. Eine ganze Reihe von Porträts schildert seinen Entwicklungsgang. Respekt vor der Natur und ein liebevolles Erfassen der Persönlichkeit zeichnen auch seine früheren Werke aus. In letzter Zeit ist dazu eine flüssige elegante Technik und eine glückliche Lösung schwieriger Farbenprobleme getreten, welche das Ausdrucksmittel für ein künstlerisch geschlossenes Gesamtbild der Person werden. Von seinen älteren Bildern möchte ich eine alte strickende Dame wegen des intimen Erfassens hervorheben. Von den neueren gehört das Bild des Professors Agardh, fein auf Gelb zusammengestimmt, in Farbe, Technik und Auffassung zu den Meisterwerken. Die schwierige Aufgabe, ein hellblaues Gewand vom gleichfarbigen Hintergrund abzulösen, ist Björk in dem Bildnis einer jungen Dame — in Tempera — mit spielender Eleganz gelungen.



C. Larsson: Mutter und Kind.

Graf *Rosen* wurzelt in seinen älteren Porträts naturgemäss in den Anschauungen einer früheren Generation. Ein neues Bildnis vom „Pontus Wikner“ gegen ein helles Fenster gemalt, zeigt ihn dagegen in der glücklichen Lösung moderner Aufgaben.

Hat uns die schwedische Figurenmalerei bereits das Land auf der Kunsthöhe gezeigt, so wirkt die schwedische Landschaftsmalerei glanzvoll, ja förmlich berauschend in ihrer Gesamtheit.

Auch auf diesem Gebiete hat man sich bemüht, einen historischen Überblick zu geben. *Malmström* — man könnte ihn auch unter den Figurenmalern nennen — gehört unter die älteren Meister, welche das heimatliche Terrain wieder erobert haben. Der 1883 verstorbene *Skånberg* entlehnte zwar seine Motive der Fremde, wirkt aber in seiner Sonderausstellung kleiner meist Venedig entnommener, grau gestimmter Motive ganz modern.

Zur eigentlichen Stimmungsmalerei — unter französischen Einflüssen — leitet *Wahlberg* in feinen Landschaften über. *Gegerfeldt* schlägt in seinem „Sommerabend“ und in seinem „Mondaufgang“ bereits die vollen, warmen Farbenaccorde der jüngsten Generation an.

Riesengross strahlt *Per Eckströms* Name unter so vielen glanzvollen Sternen. Wohl malt er die Poesie der Öde, aber einer harmonisch abgeschlossenen Natur, die der Mensch noch nicht zum Spiegel seiner Empfindungen gemacht hat. Aus dem Jahre 1891 stammt das kraftvolle Bild aus den Scheeren. In „Sonne und Schnee“ durchdringt die Sonne siegreich die helle Winterlandschaft — in einem andern Bild gleiten ihre Strahlen über das Felsgeröll am Meer. Eckström versteht es, die flüssige wässerige Atmosphäre wiederzugeben und den triumphirenden Durchbruch des Lichts zu schildern. In fast allen Bildern ist ein strahlendes Beleuchtungscentrum, eine meisterhafte Erfüllung des Herrscherwortes: es werde Licht!

Norrström heisst der andere Grundpfeiler schwedischer Landschaftsmalerei. Ein schwedischer Künstler hat jüngst über die Stimmungsmaler gesagt: sie malten den Odem der Natur. Bei Eckström würde das zutreffen, Norrström dagegen haucht der Natur etwas von seinem Odem ein. Während in dem weichen Bild „Ein Winterhafen“ Norrström mehr an die Geburtsstätte schwedischer Landschaftsmalerei, an Frankreich, gemahnt, ist „Varberg-Veste“, „Nacht“, „Ein Mondaufgang im Bellevuepark“ ganz des Malers Eigentum; kein Nachahmen, wohl aber eine Wahlverwandtschaft zu Böcklin bekundend. An diesen erinnert auch äusserlich die Tiefe seiner Farbenharmonien. Die tiefen Farben Norrströms wie seiner ganzen Richtung, so individuell empfunden, sind nicht nur ein Farbenexperiment, sondern beruhen auf dem objektiven Studium der farbenreichen Natur seiner Heimat.

Gemeinsam mit den Schotten ist der skandinavischen Kunst die Kraft der Farbe — die Farbenharmonie dagegen ist ihr alleiniges Eigentum.

In Bezug auf Formenauffassung gehört Norrström zu den stilisirenden Künstlern. Er greift mit kraftvoller Hand das Wesentliche der Erscheinung heraus, es steigernd, es vereinfachend nach inneren Gesetzen. In den besprochenen Bildern hält er mit sicherem Takt Mass, so dass wir uns gern von seiner Subjektivität tragen lassen. In einer andern Reihe von Werken, z. B. „Borreberg bei Tjörn“ und einem Motiv aus Halland giebt er nur das Gerippe und bildet so den Übergang vom höchsten lyrischen Schwung zur allermodernsten Dürftigkeitsmalerei.

Eckström und Norrström sind die klassischen Typen der heutigen schwedischen Landschaftsmalerei. Eckström die höchste Potenz stimmungsvollen objektiven Naturgefühls, Norrström der stärkste persönliche Ausdruck lyrischen Empfindens. Zwischen beiden liegt eine Reihe Landschafter, die, nach dem Kunstwert einzelner Bilder geschätzt, den beiden kaum nachstehen.

Prinz Eugen ist ein Geistesverwandter Norrströms. Auch seine Werke atmen einen lyrischen Hauch. Während Norrström die stärksten Accorde anschlägt, erklingen in Prinz Eugens Bildern gedämpftere Töne. In Norrströms Bildern ist etwas von der Sagenwelt der alten Vikinger auferstanden, Prinz Eugen schafft das Idyll oder singt die Elegie eines modernen Träumers. Der Wald, von den Strahlen der Abendsonne durchleuchtet, den jeder Besucher der Fürstenbergschen Galerie als Erinnerung fürs Leben mitnimmt, illustrirt in Stockholm Prinz Eugens noch gänzlich unstilisirte Richtung. „Das alte Schloss“ und „Die Mühle“ sind bereits dekorativer behandelt, aber innerhalb einer taktvollen Grenze: sie wirken als ganzes Kunstwerk und nicht ostentativ als Stil. Das Motiv der Bilder ist so einfach wie möglich. An einem hügeligen Abhang mit ein paar interessant geformten saftig grünen Bäumen steht die helle Mühle. Das ist alles. Saft und Kraft der Farbe zeichnet beide Werke aus. In der ganz grün gestimmten „Sommernacht“ nähert sich Prinz Eugen am stärksten Norrström, während er in seiner hellblauen „Elegie“ die zartesten, eigenartigsten Klänge anschlägt.

Nils Kreuger ist äusserlich — er geht im Stilisiren weiter als Prinz Eugen — Norrström verwandt. Die Auffassung seiner Stoffe ist nicht lyrisch. Ihn reizt das Objektive, ich möchte beinahe sagen die Urform, die er aus der zufälligen Erscheinung herausschält. Kreuger liebt in der Farbe mehr das Materielle. Nicht ganz das stark persönliche Gepräge eines Kreuger, wohl aber der Ausdruck einer feinen Künstlerseele blickt aus dem luftigen Stimmungsbild „An Hallands Küste“. Glücklich ist der Effekt von Schnee in Abendstimmung und blinkenden Lichtern in dem „Winterabend“ gelöst. Der eigentliche Kreuger schaut aber erst aus den Landschaften hervor, die mit den darin weilenden Tieren zu einem organischen Ganzen verbunden sind. Da finden wir Kühe und Pferde in so wundervoll charakteristischen und doch einfachen Formen, dass man meint, diejenigen auf andern Bildern seien degenerirte Exemplare und Kreuger zeige uns den markigen Stammtypus. Das auserlesenste Werk seiner — auch der Anzahl nach — bedeutenden Ausstellung sind wohl „Ruhende Pferde“, in denen robuste Kraft mit feinem Schmelz der Stimmung vereinigt ist.

Auch *Thegerström* gehört in die Gruppe der wahlverwandten Geister. Besonders gut gelingen ihm die blaugrünen Schummerstimmungen. Auch als Porträtist ist er vertreten: das Bild seiner Frau hat etwas von dem reichen Duft seiner Landschaften, ohne doch die Plastik einzubüssen.

Janssen fällt unter so vielen Koloristen als Kolorist

par excellence auf. Er liebt es, Stockholms Stimmungen als Harmonien eines bestimmten Tons zu erfassen. Ähnliche Lichtprobleme behandelt *Schultzenberg* mit glücklicher Farbenempfindung und malerischer Technik in zwei etwas panoramaartig wirkenden grösseren Bildern.

Ankarcrona liebt starke Gegensätze und kräftige Farben. Ein schimmerndes, glühendes Leben spricht aus seinen Bildern, welche durch figürliche Darstellungen belebt sind. Noch einen Schritt weiter geht *Hedberg* nach dieser Richtung, dessen sich spiegelndes rotes Haus mehr einen groben als malerischen Effekt macht. *Wallander*, der derbe Realist auf figürlichem Gebiet, giebt in seinem alten Herrenhaus, das vom Monde beschienen ist, ein Bild von poetischer Empfindung, *Charlotte Wohlström* gelingt es, in dem reichen Kranz von trefflichen Abendsonnen und Mondaufgängen den ihrigen einen ehrenvollen Platz zu sichern.

Norwegen.

Norwegen hat sich noch ziemlich frei von symbolistischen Einflüssen in seinen Gemälden gehalten. *Karl Holter* bietet in seiner Darstellung einer jungen dürftigen Mädchengestalt, die er ohne zwingenden Grund „voluptas“ genannt hat, eins der wenigen Beispiele der symbolistischen Richtung. Einfache realistische Darstellungen überwiegen; wo ein phantastischer Zug auftritt, will man nicht ostentativ durch den Stil, sondern durch Auffassung und Stimmung wirken. Grössere figürliche Darstellungen kommen verhältnismässig wenig vor — meist beschränkt man sich auf das Porträt oder die Wiedergabe zweier Figuren. Auch das „Genrebild“ der älteren Zeit ist sparsam vertreten.

Zu den sogenannten „Genremalern“ dürfte *Carl Sundt Hansen* zu rechnen sein. Im Stil der Exner und Vermehren ist sein Bild von 1880 „Der Laienpraktikant“, ausgezeichnet durch eine mehr realistische Behandlung der Köpfe. Besonders gelungen ist der Ausdruck des jungen Laienpredigers. Denselben Zügen begegnen wir auch in seinem 15 Jahre später gemalten „Begräbnis an Bord“. Teilnahmsvoll umsteht das Schiffsvolk den mit einem Fahnentuch bedeckten Sarg und die schluchzende Witwe, während ein Seemann das Gebet spricht.

Unter den Bildern im modernen Sinne fällt *Skredvig's* „Menschensohn“ schon der Grösse nach auf. Skredvig ist hier, wo er Christus als einfachen Arbeitsmann auffasst, der in einen kleinen norwegischen Ort kommt, nicht ganz glücklich Uhdeschen Spuren gefolgt. Christus ist zu einer im Bilde kaum aufzufindenden Nebenperson geworden, und das Hauptgewicht ist auf die feierlichen Vorbereitungen des Volkes, das Teppiche ausbreitet und Blumen streut, nicht auf die segenspendende Gestalt des „Menschensohnes“ verwendet. Skredvig liegt es offenbar mehr, in den Schacht der Sage zu steigen. Er folgt nicht dem Stil verflossener Kunstgeschlechter in ihrer primitiven Unbehilflichkeit, lässt aber poetisch den Geist verklungener Epochen ertönen. So in dem bereits 1884 gemalten Bilde „Ballade“. — Vor dem Burgthor stehen herrenlose Pferde, Einlass begehrend. Das ist kaum ein Vorgang. Wie aber ist das ungestüme Stampfen der vorderen Rosse, das Heranschleichen der andern mit gesenktem Kopf, herabhängendem Schweif und zerrissenem Geschirr geschildert. Weit in die Ebene hinein schlängelt sich der Weg und unsere Gedanken folgen ihm bis zur Stätte, wo sich die blutige Katastrophe abgespielt hat: das Bild ist nur der wundervolle Epilog. — Dieselbe Sagenstimmung weht in dem im Nebel dahinsausenden Olaf. Auch hier ist das Raumgefühl der langen Bahn, die der Reiter durchmisst, vortrefflich ausgedrückt. Seine Zeichnung „Valdrisvisen“ greift gleichfalls in das Märchenland.

Leider ist derjenige, welcher das phantastische Sagenleben und das einfache Volksleben Norwegens am besten verkörpert, nur als Bildnis- und Landschaftsmaler in Stockholm vertreten: *Erik Werenskiold.* Weder Techniker wie Zorn, noch Charakteristiker des momentanen Ausdrucks sucht er in der Tiefe der Menschenseele nach dem stabilen Grundton; Zorn und Kröyer reizt die Erscheinung, Werenskiold: der Mensch. Das Porträt der Pianistin Fru Nissen am Klavier ist zugleich ein Stimmungsbild der Persönlichkeit. Lebensvoll blickt mit leicht zusammen gekniffenem Auge „Professor Schonberg“ aus dem Rahmen. Die Werenskiold eigentümliche schummerige Behandlung verhindert die brutale Körperlichkeit und betont auch äusserlich das Stimmungselement. Der Zeichner Werenskiold ist durch die Bleistiftbildnisse des Bildhauers Stephan Sinding und des in seiner physiognomischen Auffassung geradezu klassischen Porträts Ibsens charakterisirt.

Unter den Darstellern aus dem norwegischen Volksleben ist *Heyerdahl* kein derber Vollblutrealist. In zarter, ein wenig konturirter Behandlung bringt er die sanfte Unschuld der Kinder zum Ausdruck, so in den entzückenden Köpfen der „Schwestern“ und der reizvollen Gruppe „Knabe und Mädel“. Heyerdahl ist auch durch Landschaften und Porträts, ja sogar durch ein Meerweib im Sinne Böcklins und ein Medusenhaupt à la Stuck vertreten. So deutet Heyerdahl bis jetzt nur leise die allermodernste Richtung in seiner Heimat an.

Welcher Gegensatz dazu in *Soots* „Kindermörderin“. Was die Behandlung des Materials betrifft, zwar von grosser plastischer Wirkung und Kraft der Farbe, aber diese technischen Vorzüge werden nicht durch entsprechende Auffassung gedeckt. Eine Bäuerin, die verzweifelt im Kuhstall ihr eben geborenes

Kind erwürgt hat, wird schwerlich dieser Gemütsstimmung in solcher effektvollen Pose Ausdruck geben.

Wentzel und *Jacobsen* haben ein gleiches Motiv gewählt: tanzende Volksgruppen am Festtagsabend. Während Wentzels Bild das plumpe Stampfen der Bauern in breiter Technik charakteristisch wiedergiebt, ist Jacobsens Bild weit malerischer in Farbe und Anordnung, ohne darum von seiner Naturwahrheit einzubüssen. Wentzel zeigt sich auch in andern Werken als tüchtiger Realist, so im „Sonntagmorgen", auf dem der Sonnenschein auf eine Kindergruppe beim Frühstück fällt. Eine etwas harte Sonnenstudie giebt *Bratlund* in einem Damenporträt, während in seiner „Sorge" zwei Frauenfiguren aus Carrièreschem Dämmer auftauchen. Eine junge Mutter mit Kind ist voll zarter Empfindung.

Kräftiger und derber wirkt *Kolsko* in dem nicht ganz geschmackvollen Porträt eines geputzten lachenden Herren. Ungleich vornehmer in Auffassung und Behandlung ist ein älterer Herr im grauen Paletot und ein sitzendes Damenporträt.

Auch *Ström* ist ein biederer Naturalist. In lebensgrossen Bildern schildert er das Familienglück: ein Vater mit seinem Söhnchen auf dem Rücken, der Grossvater mit dem Enkelchen auf dem Schoss.

Eiebakke giebt in seiner „Bewirtung" ein ausgezeichnetes Genrebild im modernen Sinne; gleich vortrefflich in der Charakteristik, in der Technik und dem Farbenschmelz. Wie treffend ist der behagliche und doch stupide Ausdruck des bewirteten Gastes getroffen.

Gerhardt Munthe, dem wir als schlichten, realistischen Stimmungsmaler in der Landschaft begegnet sind, ist in der Illustration für Norwegen von typischer Bedeutung als ausgesprochen stilisirender Künstler. Munthe erfüllt alle Bedingungen einer künstlerisch interessirenden Persönlichkeit. Er ist der erste, der eine in der Luft liegende Strömung in seiner Heimat vertritt. Er ist nicht nur anlehnend an jetzt herrschende Stile, sondern schöpferisch. Er schreibt nicht im japanischen oder botticellirenden Stile die Geschichte der altnordischen Sagen, sondern in dem altnordischen Stile selbst. Hier ist nicht, wie bei Willumsens Spielereien, ein geistreichelnder Versuch, sondern eine innere Verbindung von Form und Inhalt vorhanden. Er versteht es, in dieser eckigen ornamentalen primitiven Weise den kindlichen drastischen Geist wiederzugeben, oft mit einer Fülle von Humor: so in den drei Eisbären, die der Prinzessin die Füsse lecken.

Die Landschaft steht in Norwegen noch ganz im Zeichen der „paysage intime" fast ohne dekorativ stilisirende Regungen. Auch im Format, im Gegensatz zu Schweden, sind es meist kleine Naturausschnitte. In Schweden geben die hellen nordischen Nächte mit ihrer phantastisch-grotesken Farbenpracht den Grundaccord — in Norwegen das leise Rieseln des Schnees.

Otto Sinding beginnt die Reihe seiner Werke mit einem Schneebild von 1883 und endet mit Meeresstimmungen von tiefster Farbenintensität. Auch *Gude* ist würdig durch ein Seebild aus dem Jahre 1883 und ein feines Waldbild des letzten Jahres repräsentirt. *Holmboe* giebt nicht nur kraftvolle farbige Meeresbilder, sondern auch das Flüssige, Durchsichtige des Elementes wieder.

Thaulow ist noch weniger Norweger wie Zorn Schwede oder Edelfeldt Finnländer. Er giebt in aristokratischer Essenz — Pariser Stimmungsmalerei. In seiner „Hirondelle", einem kleinen Seinedampfer, der auf dem zart-graugrünlichen Wasser schwimmt, begrüsst man freudig ein von Pariser Ausstellungen her bewundertes Werk. In seinem „Boulevard" giebt er ein Stück prickelnden Pariser Lebens. Seine „Mitternacht" ist erfüllt von höchstem poetischen Reiz.

Als Begründer der „paysage intime" in Norwegen nennt die Kunstgeschichte *Nilsen*. Stockholm ehrt ihn und er Stockholm durch eine ganze Reihe seiner Bilder. Sein „Sonnenschein", ein Meeresbild dieses Jahres, zeigt den Künstler nicht nur auf der Höhe seiner Kraft, sondern eine Steigerung seines Könnens in der freien malerischen Behandlung.

Dänemark.

In kleinen Ländern hat die Persönlichkeit mehr Raum zur Entwicklung. Dafür liefert Dänemark den Beweis. Das figürliche Element überwiegt, und das psychologische Porträt muss hier zur höchsten Blüte gedeihen. Ein treues, liebevolles Eingehen auf das Individuelle, weniger Wertlegung auf koloristisch-technische Eleganz zeichnen den Durchschnitt der Porträts aus. In der dänischen Secession findet die moderne Persönlichkeitsrichtung ihren höchsten Ausdruck.

Drei Künstler ragen unter den Figurenmalern führend empor: *Kroyer* — *Johannsen* — *Zahrtmann*. Kroyer, der alle Errungenschaften internationalen Könnens mit sprühender Charakteristik vereinigt, ist durch eine Sonderausstellung vertreten. Hier die Skizze seines berühmten Komiteebildes, in der die Quintessenz von seinem Können gegeben ist, dort ein paar Strandbilder. In dem Bild mit den badenden Knaben ist die Unendlichkeit des Ufers vorzüglich ausgedrückt. Aus dem Jahre 1893 stammt die lebendige Frühstücksscene, in der man beinahe die Unterhaltung zu hören glaubt, von 1894 die Weinstube, in der italienische Bauern um den Tisch sitzen — von der Thür draussen fällt blendendes Sonnenlicht herein, eines der besten Sonnenbilder des Künstlers. Die figürliche Skizze zu einem Börsenbild, ein in Bankgeschäften ergrautes Männchen, das mit zitternder Behendigkeit vor uns steht, giebt einen kulturgeschichtlichen Typus. In Kroyers Porträts zuckt momentanes Leben. Das-

selbe vibrirt in den Zügen des bekannten Novellisten Schandorph der behaglich, eine Cigarre im Mund, auf dem Sopha sitzt; auf dem Tisch davor Weinglas und Lampe, die beide das joviale Gesicht erhellen. Auch im Bildnis von Holger Drachmann hat Kroyer glücklich die schwierige Frage gelöst, ein Porträt mit einem Beleuchtungsproblem zu vereinigen, ohne der Bedeutung der Individualität Eintrag zu thun. Der Dichter-Maler ist an ein Boot gelehnt, die Lippen zum Sprechen geöffnet dargestellt; die Strahlen der Abendsonne bescheinen ihn. Der Zeichner Kroyer zeigt auch mit dem Stift in dem Porträt des Professor Bergh und Shandorffs mit seiner Frau den grossen Charakteristiker.

An der Spitze der dänischen Porträtisten steht neben Kroyer *Bertha Weymann.* Bertha Weymanns Porträts fesseln durch das Seelenvolle des Ausdrucks; ihre Specialität sind die Augen. Ihr kraftvoll gemaltes Männerporträt des Herrn Vedel und das kleine vornehme Damenporträt in Schwarz wirken so intim und ungesucht wie möglich. Bertha Weymann besitzt die Vorzüge moderner Technik ohne die Nachteile modernen Raffinements.



O. Björk: Porträt.

Biederes gründliches Erfassen findet man in den Bildnissen von *Jerndorff,* während *Tuxen* in einem kleinen Damenfigürchen auf orangefarbenem Hintergrund koloristische Vorzüge zeigt. *Paulsen* und *Bache* sind in ein paar Doppelporträts beinahe zu aufdringlich wahr, was bei einer so ausgeprägten malerischen Individualität wie Paulsen Verwunderung erregt. Von dieser Seite ist der letztere vorteilhaft durch verschiedene Akte vertreten, von denen der kleine weibliche im Profil ein Extrakt von all den guten Qualitäten ist, durch die Paulsen längst seinen Platz im Auslande errungen hat. *Haslunds* Bildnis des Landschafters La Cour verdient uneingeschränktes Lob. In der Secession fesselt ein koloristisch und technisch interessantes Damenbild in Pastell von *Emma Stage.* — Das kosmopolitische Können Kroyers in das specifisch dänische eines hübschen Talentes übersetzt ergiebt: *Michael Ancher.* Er schreibt die Natur so ehrlich wie möglich ab. In seiner „Kindtaufe“ ist viel Können enthalten, der Lichteffekt durch das Fenster ist gut erreicht. Den Darstellungen aus seiner bürgerlichen Umgebung ist mitunter der nüchterne Stempel der Alltäglichkeit aufgeprägt, der in Lebensgrösse leicht ermüdend wirkt, so im „Mädchen mit Sonnenblumen“. In seinen Fischerbildern steht er mit grösserem Glück auf dem Boden der Wirklichkeit.

Der delikateste Kolorist unter den Figurenmalern ist *Viggo Johannsen.* In ihm feiert die Stimmungsmalerei häuslichen Lebens ihren intimsten Triumph. Aus einem Schummer von Duft tauchen seine lieblichen Kindergestalten auf, die in „Schularbeiten“ sich emsig in ihre Bücher vertiefen, „In der Schummerstunde“ sich um die trauliche Glut des Ofens scharen, oder in einer Gruppe sich an die sympathische Gestalt der Mutter anschmiegen. Nicht nur in der poetischen Wiedergabe des Heims, sondern auch in der Beherrschung des Beleuchtungsproblems, im Interieur ist Johannsen unübertroffen durch die einheitliche Unterordnung des Bildes unter den Lichteffekt.

Die Bedeutung und Vollendung, die in Schweden die Landschaft einnimmt, gebührt in Dänemark dem Interieurbild.

Haslund und *Holsoe* zeichnen sich durch vortreffliche Interieurbilder aus. Besonders aber ist die dänische Secession eine wahre Fundgrube wundervoller Interieurbilder. Durch warme, weiche Farben und breiteste malerische Behandlung entzückt ein sonniges Interieur von *Joachim Skovgaard,* durch subtilste Farbennüancen die Stube mit der blauen Blume von *Slott Möller.* Der interessanteste der Interieurmaler ist unstreitig *Hammershoy.* Er giebt die Poesie der Einförmigkeit. Hier eine Stube nur mit einem Sopha und ein paar Bildern aufs dürftigste möblirt und eine Frau, die still ohne jede Pose darin sitzt. Um diesen Eindruck von schlichter beruhigender Monotonie wiederzugeben, bedient sich

Hammershoy der feinsten aber einfachsten Mittel — fast alle verschmilzt er in eine ruhige Harmonie von Schwarz, Weiss und Ocker, zu der nur mitunter die rotbraune Nüance der Mahagonimöbel hinzukommt.

Zahrtmann steht an der Spitze der dänischen Secession, der Protestrichtung gegen jede Tradition, wie sie schärfer und gedrängter in keinem Lande sich vorfindet. Zahrtmann ist der intellektuellste Künstler Dänemarks und eine der scharfumrissensten Persönlichkeiten in der heutigen Kunstgeschichte. Er ist absolut nicht specifisch dänisch, sondern nur er selbst. Die Art der Geschichtsauffassung erinnert mitunter an Shakespeare durch den stark dramatischen Zug.

Von seinen Bildern aus dem südlichen Leben interessirt wohl am meisten das „St. Lidanosfest“, sowohl durch die blau-violette Farbenpracht wie durch Kraft und Massenbewegung. Zahrtmann ist in seinem Lande der früheste Pfadfinder für rücksichtslosen Realismus, wie für Farbe und Beleuchtung gewesen. Diese Anschauung und Darstellungsart überzeugend auf das Historienbild übertragen zu haben, ist seine That. Er hat lebensvolle Gestalten der Vergangenheit neu geschaffen, im Sinne vergangener Epochen — mit dem Pulsschlag unserer Zeit. Das realistische Element tritt bereits in dem dicklichen Blumenmädchen (von 1880) und noch schärfer in „Julie und der Amme“ (1881) in den Vordergrund. Als Typen seiner eigenartigen Geschichtsauffassung dienen am meisten „Aspasia“ und „Leonore Christine im Kerker“. Aspasia — in würdevoller, matronenhafter Fülle, steht sinnend auf eine Büste gestützt, vergangener Tage gedenkend. Neben diesem historischen Stimmungsbild das bewegte Kerkerbild der Leonore Christine. In einem Rembrandtschen Helldunkel spielt sich der Vorgang ab.

Pedersen und *Skovgaard* sind in die Galerien des Quattrocento geflüchtet und haben den goldenen Heiligenschein frisch aufgeputzt. Der „Verkündigung“ von Pedersen und dem „guten Hirten“ von Skovgaard ist eine dekorative Wirkung und fromme Stimmung nicht abzusprechen. Der Christus des letzteren, der den Räuber ins Paradies führt, lässt nur bedauern, dass ein Mann, in dessen Adern das warme Blut der alten Niederländer fliesst, sich künstlich zu dürftigen, tastenden Kunstäusserungen herunterschraubt.

Auch *Slott-Möller*, der feine Kolorist, versucht sich in archaisirenden Spielereien, indem er seine Anregungen aus altgriechischen Reliefs holt.

Der stärkste Ausdruck der Protestrichtung ist *Willumsen*. Er kann viel, vor allem in allen Stilarten und Stillosigkeiten aalgewandt sich drehen. Täuschend ahmt er Japan nach. Seine Haupteigenschaft ist prinzipielle Negation. Die neueste Tradition malt blaue Sonnenschatten — Willumsen malt der Abwechslung wegen braune und schwarze.

In Dänemark erdrückt das figürliche Bild beinahe die Landschaft. Dennoch gelingt es auch auf diesem Gebiete Werke herauszufinden, die jeder anderen internationalen Ausstellung zur Ehre gereichen würden.

Die Secession hat ihren eigenartigsten Landschafter in *Rohde* gefunden: in schweren Valeurs und etwas ausgeschnittener Formengebung gelingt es ihm, holländische Abendstimmungen in dieser uns ungewohnten Weise nicht nur zu schildern, sondern uns kraft seiner poetischen Veranlagung in sie zu versetzen.

Finnland.

Finnland ist wegen seiner politischen Zugehörigkeit zu Russland in der internationalen Abteilung nur durch eingeladene Künstler vertreten. Geistig gehört das kleine interessante Grenzland ganz zu Skandinavien. Ein eigentümliches Gemisch hoher socialer Kultur und unverdorbener Urwüchsigkeit zeichnet es aus. Ein melancholisch-lyrischer weicher Accord, welcher wie ein schwermütiges Volkslied anmutet, geht durch einen Teil der Kunstproduktionen, von der „Sorge“ und der „Magdalena“ eines *Edelfeldts* an bis zu den feinen Zeichnungen von *Ellen Thesleff* und *Enkell.* Die andere Seite der Kunst, die urwüchsige Kraft vertritt *Axel Gallèn.*

Edelfeldt rechnen die Pariser zu den ihrigen. Zwischen Seineufern und finnischen Birkenwäldern verteilt er das Jahr. Finnisch sind seine Motive, pariserisch die Technik. Ausser einer Reihe von Landschaftsbildern und dem Blick aus dem Fenster seines Pariser Zimmers stellte er die charakteristische Gruppe der finnischen Frauen bei einem Kirchgang, von 1887, aus. Sein „Christus und Magdalena“ ist mit zarter inniger Auffassung gemalt. Schlicht und doch tief erschütternd wirkt „Sorge“. Wieder wie im Christus ein Stück Finnlands als landschaftlicher Hintergrund: ein kaum belaubtes Gehölz, durch das hie und da die hellen Streifen eines Gewässers hervorblitzen. An einen Holzzaun gekauert sitzen Mann und Frau: er brütet dumpf vor sich hin, sie trocknet ihre Thränen. Mit grösster Einfachheit und Kunstvollendung ist hier das völlige Aufgehen in den Schmerz dargestellt. Edelfeldt zeichnet sich durch eine besondere Leuchtkraft der Farbe aus. Er spricht die Sprache des Herzens.

Järnfeldt ist eine vielseitige interessante Persönlichkeit, gleich geschickt in jeder Technik, jeder Gattung. In seinen „Waldarbeitern“ giebt er ein echtes Stück finnischen Arbeiterlebens. Ganz vortrefflich sind seine Landschaften, unter denen eine Winterlandschaft erfolgreich mit der Edelfeldts konkurrirt. In seinen Aquarellporträts ist eine einfache vornehme Auffassung mit interessanter Technik vereint. Am geistreichsten sind ein paar Gruppenbilder in Aquarell und Tempera. Man fühlt die Sommerhitze und die Ermattung der jugendlichen Burschen, die während

der Mittagspause von ihrer Arbeit ausruhen. („Herr und Knechte«). Mit Treffsicherheit ist hier in kühnster Abbreviaturschrift der Vorgang geschildert, wie es nur ein ganz vorzüglicher Zeichner sich erlauben darf. In seinen »Schäkernden Kindern« zeigt Järnfeldt in kühner Verkürzung und lieblichster Bewegung ein paar Kinder, die sich um einen Apfel balgen. Die Zartheit des Konturs und der Farbe sind von bestrickendem Reiz. Über der kleinen Darstellung weht ein frischer Hauch reinen Griechentums. Edelfeldt wie Järnfeldt sind auch durch lebensvolle Ölporträts gut vertreten.

Sparres Porträts kann man, besonders bei seinem Männerbildnis, Charakteristik nicht abstreiten. Aus einem geschmackvoll dekorativen, mit Schneelandschaften bemalten Rahmen sieht sein »Weihnachtsbild« hervor, eine kleine, in Farbe und Empfindung ansprechende „Anbetung", nach der Uhdetradition ins Finnische — aber gut übertragen.

Blomstedt versteht geschickt sich in den verschiedensten Ausdrucksweisen der neuen Richtungen zu bedienen. Er sandte eine farbenfreudige dekorative Landschaft, während sein Damenporträt in schwarzen Tönen gestimmt ist.

Ellen Thesleff versteht den Reiz einer weichen musikalischen Stimmung in ihre verschiedenen Bleistiftzeichnungen zu legen. Ihr „Spiegelbild" hat etwas von dem süssen rätselhaften Lächeln der Lionardoschule. *Enkell* huldigt in seinen Zeichnungen „Wanderung des Todes", „Knabe der einen Totenschädel betrachtet", „Faun" den anlehnenden Tendenzen unserer Zeit.

Axel Gallèn mutet uns wie eine Verquickung modernster Richtung mit urwüchsigem Volkstum an, einem Volkstum, das nicht aus schwedischer Civilisation, sondern aus mongolischer Eigentümlichkeit seine beste Kraft zieht. Er ist der echte Repräsentant der Volksphantastik. Er versteht es, den ganzen Zauber der Sagenwelt in seine Darstellungen zur Urkalevala zu legen. Leider sind die schönsten dieses Cyklus in Helsingfors geblieben. „Die Geister, die dem Ilmarinen das Sagenschwert schmieden helfen" bekunden aber auch in Stockholm eine Macht realistischer Sagengestaltung, in der Farbengebung von beinahe brutaler Kraft.

In zwei anderen stilisirten Bildern zu dem gleichen Volksepos zeigt Gallèn sich als getreuer Anhänger der modernen Unmodernität. Selbst das ganz naturalistische Männerbildnis besitzt die seltene Kunst, die Rauchwolke einer Cigarre stilisirt zu kräuseln. Sollte der stilisirte Dunst, der uns hier vorgemacht wird, das Symbol der Richtung sein?

DER HUGENOTTEN-SPRINGBRUNNEN IM SCHLOSSPARKE ZU ERLANGEN

DAS Interesse, welches man jetzt wieder den Denkmälern der Barockkunst zuwendet, ist bisher, wenigstens in Deutschland, einzig und allein den Werken der Baukunst zu gute gekommen; um die Leistungen der Bildhauer, die seit dem Ende des dreissigjährigen Krieges bis um die Mitte des vorigen Jahrhunderts thätig waren, hat man sich wenig gekümmert, sich vielmehr begnügt, allein die hervorragenden Arbeiten von Andreas Schlüter und Raphael Donner gebührend zu würdigen. Und doch giebt es auch in Deutschland eine nicht geringe Zahl von Bildwerken, die der Beachtung wohl wert erscheinen.

Im Parke des Schlosses zu Erlangen steht ein wunderlicher Springbrunnen, den die 1686 von dem Markgrafen Christian Ernst von Bayreuth so gastlich aufgenommenen, aus Frankreich vertriebenen Hugenotten ihrem Beschützer gewidmet haben sollen. Auf der Spitze des Felsaufbaues sehen wir den Markgrafen stehen, dessen Ruhm die Fama mit Posaunenschall der Welt kund thut. Um den Felsen sind Wasserbecken angelegt, an die sich Darstellungen von Flussgottheiten anschliessen. Ganz unten am Fusse des Felsens sehen wir einige Gestalten, Männer und Frauen, im Kostüme des Beginnes des vorigen Jahrhunderts, wohl die dankbaren Stifter des Brunnens darstellend.

Von dem Künstler, der dies Werk geschaffen hat, ist meines Wissens nichts bekannt. Indessen steht die ganze Komposition einer grossen Statuengruppe sehr nahe, welche der französische Bildhauer *Pierre Garnier* (1635—1715), ein Schüler Girardons im Auftrage von Everard Titon de Tillet (1677—1762) ausführte. Pascal hat in der »Gazette des Beaux-Arts« (3. Periode, T. XVI) auf diesen von Ludwig XIV. vielfach beschäftigten Meister wieder aufmerksam gemacht. Titon de Tillet wollte zur Verherrlichung des Königs auf einem Platze in Paris ein Denkmal errichten lassen, das den Monarchen in der Gestalt des Apollo auf dem Parnasse, umgeben von den ersten Dichtern und Dichterinnen, darstellte. Da nach dem Anschlage die Kosten sich auf mehr als zwei Millionen Franks belaufen sollten, wurde der Entwurf nicht ausgeführt. Die National-

bibliothek zu Paris besitzt einen Bronzeabguss der Skizze; auch giebt es einen Stich von Audran, den Pascal mitteilt. Der Aufbau der Gruppe gleicht unverkennbar dem Springbrunnen zu Erlangen. Statt der Fama erscheint auf dem Felsberge der Pegasus; Ludwig XIV. ist, wie schon gesagt worden, als Apollo dargestellt, während der Bayreuther Markgraf Allongeperücke und Staatsrüstung angelegt hat. Die drei Grazien sind durch die Damen de la Suze, de Scudéry und Deshoulières vertreten; ihnen entsprechen an dem Erlanger Monumente die Meer- und Flussgötter. Die grossen Dichter Racine, Corneille, Molière, La Fontaine u. s. w. hat Garnier auch im klassischen Geschmack römisch kostümirt oder mehr oder minder unbekleidet dargestellt, während die Erlanger Hugenotten ehrbar der ihrer Zeit üblichen entsprechenden Mode gemäss angezogen sind.

Im übrigen fällt die Ähnlichkeit beider Monumente sofort auf. Wir brauchen ja nicht anzunehmen, dass Garnier persönlich den Entwurf zu dem Erlanger Springbrunnen geliefert hat, das ist schon unwahrscheinlich, weil er durch Übernahme einer solchen Arbeit sich leicht die Gunst seines Königs verscherzen konnte, aber dass der Meister des Erlanger Werkes die Arbeit Garniers gekannt hat, das scheint doch ziemlich sicher. Die Ausführung des Brunnens muss in den ersten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts stattgefunden haben. Aller Wahrscheinlichkeit nach war der Meister ein französischer Refugié. Ob er das Originalmodell des Pierre Garnier studirt hat, ist einstweilen nicht festzustellen; er kann ja aber auch durch den Stich von Audran angeregt worden sein.

ALWIN SCHULTZ.

PETER HALM

DER Radirer Peter Halm, der Nachfolger Leonhard Raabs an der Münchener Akademie, gehört seit langem zu den künstlerischen Mitarbeitern der „Zeitschrift für bildende Kunst". Als Reproduzent hat er eine fast kunstwissenschaftliche Feinfühligkeit für den verschiedenen Charakter seiner Vorwürfe bewiesen. Die Frische der Auffassung und die reizvolle Bewegung der Zeichnung, die nie in Pedanterie verfällt und doch überaus treu im Geiste der Vorbilder arbeitet, giebt seinen Radirungen nach den Werken alter und neuer Kunst einen stets fesselnden persönlichen Reiz von grossem Kunstwert. Den herben italienischen Quattrocentisten wie den pompösen Virtuosen des Barocks und Rokokos ist er in gleicher Weise gerecht geworden. Aber auch den Meistern koloristischer Stimmung und den Modernen, ist Halm mit feiner Intimität gerecht geworden. Als Darsteller von Werken der Plastik und der handwerklichen Kleinkunst älterer Zeit ist Halm der einzige deutsche Rivale Jules Jacquemarts. Feinsinnig folgt er dem Spiel des Lichtes auf den Bronzen, übersieht keine Zufälligkeit der Patinirung, keine noch so leichte Bewegung der Form. Halm schaut mit dem Auge des Künstlers und interpretirt mit der Gewissenhaftigkeit des Kenners und der warmen Freude des Amateurs. Eine andere Specialität Halms sind seine architektonischen Studien; namentlich für das Ornament des Rokoko hat Halm eine Schwärmerei, der wir eine Fülle köstlicher dekorativer Zeichnungen danken.

Frühzeitig ist Peter Halm als Originalradirer hervorgetreten. Mit Vorliebe hat er Landschaften radirt, Blätter von feinfühliger Vertiefung in dem zeichnerischen Reiz der Natur, vorgetragen mit der Virtuosität eines Radirers, für den die Ätzkunst keine Geheimnisse hat. Der technischen Meisterschaft dankt Halm auch den anregenden Einfluss, den er, ein jederzeit bereiter Ratgeber, auf die Entwicklung der Radirung als einer originalen Kunst in Deutschland gewonnen hat. Eine Menge Münchener Künstler danken Halm die Einführung in die Ätzkunst.

Aber noch auf einem anderen Gebiete hat Peter Halm erfolgreich gewirkt. Unter denen, die sich um die künstlerisehe Befruchtung unserer modernen Buchausstattung bemüht haben, verdient Halm an erster Stelle mitgenannt zu werden. Denn in einer Zeit, in der ein armseliger Clichétrödel mit ewig denselben alten Motiven und geschmacklosen Setzerkunststückchen den Ehrgeiz der Büchermacher befriedigte, hat Peter Halm durch eigene reizvolle Erfindungen eine Vignettenkunst wieder aufleben lassen, die deshalb gewiss nicht schlecht ist, weil sie lieber bei den Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts sich inspirirte, als dass sie in den Wiegendrucken des fünfzehnten Jahrhunderts nach altertümlichen Schrullen stöberte. Als Vignettist, als Zeichner von Initialen, Ex-libris und was alles dazu gehört, um einen geschmackvollen Satz geschmackvoll auszustatten, in alledem ist Peter Halm ein Künstler, der es an Leichtigkeit der Erfindung und stilvoller Gefälligkeit des Vortrags mit den besten englischen Vignettisten unserer Tage aufzunehmen vermag.

R. G.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.

Arthur Briët pinx. F. Krostewitz rad.

HÄUSLICHE ANDACHT

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig. Druck von Giesecke u. Devrient Leipzig.



BALDUNG GRIENS ZEICHNUNGEN

VON *ROBERT STIASSNY*

FÜR die Kunst des Strassburger Meisters sind neben den Holzschnitten bekanntlich seine Zeichnungen von wesentlicher Bedeutung. Dem modernen Auge bereiten diese farblosen oder oligochromen Arbeiten ohne Frage einen ungetrübteren Genuss als die Mehrzahl seiner Gemälde. Denn Baldung war wohl fähig, die Natur farbig zu sehen und wiederzugeben; aber es heisst Farbensinn und malerischen Sinn verwechseln, wenn man ihn darum zum grossen Maler ausgerufen hat. Eine naive Farbenfreude, auf die seine langjährige Thätigkeit für die Glasmalerei nicht ohne Einfluss blieb, hat er erst im Alter verloren. Aber die Farbe zum Ton zu steigern, ist ihm selten gelungen. Licht und Schatten stehen in seinen Gemälden zumeist als abstrakte Gegensätze, das Raumgefühl ist gering. Als Holzschnittzeichner, als „Reisser“, hat er seinen persönlichen Stil ausgebildet. Daher der graphische Zug auch in seiner Malweise, den er mit Dürer gemein hat und, wie dieser, nur in besonders glücklichen Stunden überwand. Nicht dass es ihm an guten malerischen Anwandlungen gefehlt hätte. Von kleinen Einfällen, wie den Beleuchtungseffekten der Freiburger, Aschaffenburger und Frankfurter „Geburt Christi“ zu schweigen, bleibt der Freiburger Altar doch auch als Ganzes ein farbengewaltiges Werk. Wie fein empfunden ist die Harmonie zwischen dem tiefleuchtenden Karmin und Blaugrün der Mitteltafel und den weissen Gewandmassen der Apostel auf den Flügeln, die als „Abschieber“ wirken! Wie resolut ist, um ein anderes Beispiel herauszugreifen, der Berliner Apostelkopf in wenigen Noten heruntergemalt! Doch handelt es sich hier eben um Ausnahmsleistungen. Volle Bildwirkung erzielt er in der Regel nur als Landschafter und als poetisch-gemütvoller Erzähler. Durch die Anschauung, nicht durch die Mache seiner Tafeln weiss er uns zu fassen. Ein geborener Stimmungsmaler ist Baldung durch die Mängel seiner technischen Ausbildung verurteilt gewesen, Stilist zu werden. Als solcher war er auf Feder, Stift und Kohle, als die ihm zusagendsten Werkzeuge, angewiesen. Diesen schlichten Darstellungsmitteln hat er aber ihre ganze Ausdrucksfähigkeit abgewonnen, sie werden nicht selten zu Malmitteln in derselben Hand, die mit dem Pinsel zu zeichnen pflegte. Den Schönheitszauber, den manche Frauenköpfe, das Leben, das die üppig geschwungenen Linien, das schwellende Fleisch seiner weiblichen Akte in Zeichnungen und Holzschnitten atmen, hat er auf keinem Bilde erreicht. An malerischem Reiz und einfacher Noblesse übertrifft seine sämtlichen Porträts das Kreidebildnis einer Stifterin von 1519 im Berliner Kabinette. Und in welcher gemalten Kreuzigung ist er zu einem so abgeklärten Realismus, zu solcher Grossheit im Nackten durchgedrungen wie in dem Kruzifix der Albertina von 1533!

Vor allem aber tritt in seiner Zeichenkunst die mit Recht am meisten bewunderte Eigenschaft Baldungs, seine Erfindungsgabe, zu Tage. Ihr verdankte er eine Produktivität, welche die Fruchtbarkeit des schöpferischen, nicht die Betriebsamkeit des kleinen Talentes gewesen ist. Ihr die „Fülle der Gesichte“, die er aus dem Wesenlosen erzeugt, gleichsam aus der vierten Dimension herübergeholt hat. Denn nicht die Zeitstimmung allein, und nicht eine spekulative Neigung haben Baldung seine ergreifenden Todesphantasien und wunderbaren Hexenbilder eingegeben. Seine urdeutsche Fabulirlust fand an solchem „Traumwerk“, mit Dürer zu reden, Gefallen wie seine gesunde, fleischfrohe Sinnlichkeit an der Schaustellung des unbekleideten Frauenkörpers, zu der die Vorwürfe Anlass boten. Denn als richtiger Künstler ist Baldung zuletzt stets von der Form ausgegangen, nicht vom Gedanken. Nur so gelang es ihm, Gebilden des Volksglaubens die volle Existenzmöglichkeit, ein individuelles Dasein zu geben, ohne den mythischen Schein zu zerstören, der sie umspielt. Seine Hexenstücke haben eine spukhafte Wahrheit, Gestalten des Brocken und der Walpurgisnacht sind in ihnen lebendig geworden. Und mit erschütternder Bestimmtheit ist in seinen Vanitas-Darstellungen das Furchtbare vor die Anschauung gebracht. Eine visionäre Wirkung geht von ihnen aus, die der lehrhaften Tendenz der älteren Totentänze überlegen, auch dem schneidenden Realismus Holbeins gegenüber ihr künstlerisches Recht behauptet. Selbst

antike Vorstellungen hat Baldung nicht immer nach deutsch-mittelalterlicher Weise travestirt, sondern gelegentlich mit einer eigenartigen Poesie zu erfüllen gewusst. Einen ästhetisch so glaubhaften Kentauren, wie ihn sein Blatt in Basel zeigt, hat kein anderer Altdeutscher auf die Beine gestellt. Und so phantasiegerecht erscheint der bekannte männliche Kreidekopf der Albertina (s. Abb. S. 53), dass ihn ein späterer Besitzer als „Saturno“ bezeichnen konnte. Diese Fähigkeit überzeugender Versinnlichung des Übersinnlichen, diese suggestive Kraft, die neue Vorstellungswerte schuf, sichert Baldung einen ersten Platz unter den deutschen „Griffelkünstlern“, unter den Ahnherren der Stuck, Thoma, Schwaiger und Sattler.

Gehört aber Baldung ein Platz auch unter den klassischen Zeichnern im engeren Sinne? Den zeichnerischen Vorzügen, deren bereits gedacht wurde, stehen bedenkliche Schwächen gegenüber. Ein konsequenter Realismus war nicht seine Sache. Wieder lässt ihn das Handwerk vielfach im Stiche. Baldung zeichnet ungleichmässig, oft willkürlich, ungrammatikalisch sozusagen. Die Anatomie legt er sich gerne nach Bedarf zurecht, sie verrät bei ihm mehr instinktives Tasten als positive Kenntnisse; namentlich Verstösse gegen die Proportion unterlaufen ihm häufig. Die gewagten Verkürzungen und Kontraposte, die er liebt, weiss er perspektivisch nicht immer zu bewältigen. Die Energie seiner Liniensprache versteigt sich zuweilen zu Gewaltsamkeiten, verflacht sich aber, wo er in das Detail der Erscheinung nicht eingeht, zu leerer Allgemeinheit und fällt gegenteils leicht ins Klobige und Plumpe. Ein gewisser Mangel an künstlerischer Moral scheint dieses abspringende Wesen seiner Kunst mitverschuldet zu haben und zwingt uns, ihm geschäftliche Stegreifarbeiten zuzutrauen, die gerade in ihrer Schwäche seine unverfälschte Handschrift zur Schau tragen. Wer sich dieser Grenzen seines Könnens, die zugleich Grenzen seiner Individualität sind, nicht bewusst wird, sondern unterschiedslos den Zeichner wie den Maler lobt, macht sich verdächtig, Baldung gerade dort nicht nach Gebühr zu schätzen, wo er einfach über alles Lob erhaben ist. Denn mit seinen Fehlern und Beschränktheiten versöhnt uns immer wieder eine herrliche Naivetät, die grosse Natur, der Rassemensch, der aus allem und jedem spricht, was er geschaffen. Eine so starke Persönlichkeit hatte viel Persönliches zu sagen und ihr universelles Mitteilungsbedürfnis machte sich mit dem Stifte ungleich leichter Luft als mit dem langsam arbeitenden Pinsel. In der That hat kein anderer Altdeutscher ausser Dürer so viele Zeichnungen hinterlassen — sie bilden mehr als die Hälfte seines Werkes. Baldung, wie die oberdeutschen Maler überhaupt, zeichnete eben nicht nur, um Skizzen zu machen oder Bilder vorzubereiten. Die Mehrzahl seiner Blätter waren als selbständige Kunstwerke gedacht, die den verwöhnten Kostgängern des Kunstmarktes, den Liebhabern einen Ersatz für die durch die „gedruckte Kunst“ verdrängten Miniaturen boten. Bildmässig abgerundete Kompositionen wurden gelegentlich wirklich zu Bildern verwertet wie die Stuttgarter Helldunkelzeichnungen mit dem „Tod Mariae“ und der „Aposteltrennung“ von 1516 fünf Jahre später zu der Tafel in S. Maria auf dem Kapitol in Köln. Im allgemeinen gehören aber die Vorlagen für Gemälde, Glasbilder und Holzschnitte, die „Visirungen“ in eine andere Klasse seiner Zeichnungen. Ein dritte Gruppe endlich umfasst die Studien nach dem Leben, Naturaufnahmen, künstlerische Gedankenfragmente — unter ihnen gewiss noch manchen Entwurf für heute verlorene oder verschollene Werke, aber auch manche nie zum Bilde ausgereifte Idee. Hier sieht man, dass Baldung in erster Linie Menschendarsteller gewesen. Daneben interessirt ihn die Landschaft, während die tote Natur und noch mehr das Ornament zurücktreten. Unnötig zu sagen, dass gerade diese anspruchslosen Blätter, in denen der Künstler



Hans Baldung: Selbstbildnis aus dem Sebastiansaltar in Brüssel (1507).

ganz er selbst ist, das Material zu intimsten Beobachtungen bieten. Das Karlsruher Skizzenbuch, das mit den dazugehörigen Stiftzeichnungen in Kopenhagen und Berlin die Hauptmasse derartiger Arbeiten Baldungs ausmacht, ist denn auch bereits 1889 durch Marc Rosenberg in seinem wesentlichen Bestande veröffentlicht worden.

Eine Gesamtausgabe der übrigen Zeichnungen Griens war bei dem herrschenden Publikationseifer nur eine Frage der Zeit und der — Mittel. Dank der Munificenz der Regierung von Elsass-Lothringen und der Stadt Strassburg konnte Gabriel v. Térey die Veröffentlichung unternehmen, deren würdige Ausstattung das um die elsässische Litteratur verdiente Verlagshaus Heitz sich angelegen sein liess.[1]) Die Lichtdrucke aus der Kunstanstalt Kraemer in Kehl a. Rh. geben Feder-, Stift-, Kreide- und Rötelzeichnungen getreu wieder. Weniger befriedigen die Nachbildungen der farbigen Blätter, die durch die verwaschene oder branstige Reproduktion des Papiertones ihre plastische Wirkung in der Regel eingebüsst haben. Wert und Bedeutung des Sammelwerkes soll durch diese Ausstellung nicht geschmälert werden. Indem es neben vielen bekannten auch zahlreiche unbekannte, im europäischen Kunstbesitze verstreute Zeichnungen Baldungs in Abbildungen vereinigt, gewährt es nicht nur einen Überblick über das Schaffensgebiet, sondern auch einen Einblick in den geistigen Werdegang des Künstlers, der ja wichtiger ist als sein äusserer Lebensgang.

Die Hauptschwierigkeit einer solchen Publikation liegt, wie man weiss, in der kritischen Auswahl der aufzunehmenden Blätter. Eine wissenschaftliche Sichtung des Denkmälervorrates hatte der vielgereiste Herausgeber denn auch im Prospekte des Werkes verheissen. Aber schon das dort anhangsweise mitgeteilte Verzeichnis war wenig geeignet, Vertrauen zu erwecken. Eine ganze Anzahl von Nummern, deren Veröffentlichung es in Aussicht stellte, figurirt heute in der Nachtragsabteilung des dritten Bandes unter den „Baldung *nicht* zuzuweisenden Handzeichnungen". In dieser Verlustliste finden wir eine weitere Reihe von Apokryphen, Kopien und Arbeiten fremder Hände, deren Bekanntschaft uns die Publikation nicht vorenthalten hat. Térey hatte sie veröffentlicht, „um die künstlerische Thätigkeit Baldungs besser abgrenzen zu können", wie er im Vorwort des Schlussbandes versichert, in der That aber wohl deshalb, weil er von ihrer Echtheit überzeugt war oder sich von ihr überzeugen liess. Denn nicht wenige Stücke hat er auf fremde Initiative hin aufgenommen, um sie nachträglich, auf den Einspruch anderer Gewährsmänner hin, wieder preiszugeben. Dieser Mangel an Unabhängigkeit und Entschiedenheit des Urteiles, an leitenden Grundsätzen zieht sich durch die ganze Publikation. Wohl giebt es eine Gruppe von Zeichnungen, die trotz problematischer Eigenhändigkeit in den Kreis Baldungs gehören, für die das Wort Geltung hat: in dubiis libertas. Diese fragwürdigen Blätter wären aber in einem Supplement, wie es Lippmann für sein Dürer-Corpus plant, rechtzeitig genug gebracht worden. Wurden sie aber schon mit den unbestreitbaren Originalen in Reih und Glied aufgeführt, so hätte der Text ihnen gegenüber nachdrücklich Farbe bekennen müssen. Auf alle Fälle aber wäre das absolut Unechte auszuscheiden gewesen, das die Vorstellung von der Eigenart des Meisters nur zu verwirren vermag. Wenigstens die gröbsten dieser Verstösse hätte sich Térey erspart, hätte er die chronologische Betrachtung der Blätter nicht auf das Schlusswort und nun neuerlich auf den Text einer zweiten Publikation verschoben. Denn der Versuch, ein Werk in eine bestimmte Stilperiode eines Künstlers einzuordnen, trägt immer zur Klärung der Echtheitsfrage bei, bedeutet in vielen Fällen sogar deren Lösung.

Gleich die früheste datirte Zeichnung der Publikation, der „Reitende Tod" von 1502 im Kestner-Museum zu Hannover, ein Federentwurf für eine Votivscheibe des Germanischen Museums (99), vermag diese Prüfung nicht zu bestehen. Freund Hain allein scheint bei der Taufe Gevatter gestanden zu haben, die der Herausgeber denn auch mit Recht wieder fallen liess. So wird das Zeichenwerk unseres Künstlers vorläufig durch zwei Baseler Federskizzen aus dem Jahre 1504 eröffnet, eine „Maria, von einem Engel gekrönt" und ein hl. Bartholomäus (5, 8). Sie werfen ein neues Licht auf einen entscheidenden Wendepunkt seiner Jugendentwicklung. Denn wenn — nach Rieffels Untersuchungen (Repertorium XV, 294) — Baldungs Anwesenheit in Nürnberg vor 1505 schon feststand, so beweist ihr überraschend freier, ausgesprochen Dürerscher Vortrag, dass er bereits zu Beginn des Jahrhunderts in der Nähe des Meisters geweilt haben muss. Der hl. Bartholomäus kehrt sogar wenig verändert in einer Holzschnittfolge mit den zwölf Aposteln wieder, die sich in dem von Dr. Pinder herausgegebenen Andachtsbuche „Der beschlossene gart des rosenkrantz marie", Nürnberg 1505 (II, 285 verso) findet. Dass diese Folge von Baldung herrührt, bestätigt ein Vergleich mit zwei gleichzeitigen Aposteldarstellungen des Künstlers: dem Scheibenriss mit dem hl. Paulus in Dresden (80) und einer, aus der Wiener Sammlung Jolles kürzlich in die ungarische Landesgalerie zu Budapest übergegangene Rötelzeichnung, deren Reproduktion bei Térey fehlt (s. Abb. S. 57). Die sorgsam durchgeführte Studie (29×19 cm), auf die mich

1) Die Handzeichnungen des Hans Baldung, gen. Grien. 3 Bde. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1894—1897.

Dr. Modern in Wien aufmerksam machte, weist unter der Jahreszahl 1506 zwei Rebenblätter auf, die Baldung im Anfang des Jahrhunderts signaturartig anzubringen liebte. Dieser richtigen Beobachtung misst aber Térey eine übertriebene Bedeutung bei, wenn er von dem Rebenblatte den Beinamen „Grien“ herleitet, den Baldung nur seiner Leibfarbe und der Vorliebe, sich in sie zu kleiden — siehe G. Kellers „Grünen Heinrich“ —, verdankt haben kann. An die Jugendschöpfung, in der diese koloristische Neigung zuerst zu Tage trat, erinnert eine hl. Katharina in Basel (10): in Ausdruck und Haltung erscheint sie nächstverwandt den weiblichen Flügelheiligen des Sebastian-Altares von 1507 in Brüssel.

In die Nürnberger Periode gehen auch Baldungs Beziehungen zu Hans von Kulmbach zurück, mit dem er häufig verwechselt wird. Beide Künstler empfingen eben in der Werkstatt Dürers das Merk- und Stichwort ihres Schaffens. In den von ihnen, gemeinsam mit Schäufelein, gelieferten Illustrationen zu dem „Beschlossenen gart“ (1505) und dem „Speculum passionis“ (1507), im Ansbacher Kelterbilde, in dem ich gleichfalls eine Compagniearbeit erblicke (s. Gaz. d. B.-Arts 1897, tome I, 235), fällt die Grenzberichtigung thatsächlich nicht leicht. Bald aber trennen sich ihre Wege, und während Baldungs Eigenart von dem Einflusse Dürers im Tiefsten nicht gebeugt wurde, bleibt derselbe richtunggebend für das schmiegsamere, nachgiebige Naturell des Hans Suess. Dieser zeichnet zuweilen korrekter, stets aber flauer und nüchterner als sein einstiger Mitgeselle, seiner zahmen und zierlichen Formauffassung bleibt die plastische Energie Baldungs, dessen harter und scharfer Strich unerreichbar. Auf Grund dieser und anderer Merkmale wurden drei Bischofsbrustbilder in Berlin, Erlangen und Strassburg (37, 87, 213) von mir und Koelitz (Beitr. z. Kunstgesch., N. F. XII, 77) schon vor Längerem Kulmbach zurückgegeben. Kulmbach gehört auch eine im Auktionskataloge der Sammlung d'Adda (Stuttgart, 1891) unter Baldungs Namen aufgeführte Gottvater-Zeichnung (heute in Constanzer Privatbesitz), und seiner Richtung weist Rieffel mit Recht den Dresdener Wappenengel zu, vermutlich ein Epitaphentwurf (84). Handelt es sich hier immerhin um Produkte eines Künstlers, mit dem Baldung vorübergehend engere Fühlung unterhalten, so entbehrt ein anderer Dürer-Schüler, der sich in die Publikation verirrt hat, der Urheber der „Himmelfahrt Mariä“ in Basel (7), selbst eines so entfernten Anrechtes auf ihre Gastfreundschaft. Denn dieses Kreideblatt ist eine sichere und wohl die bedeutendste, bisher bekannt gewordene Zeichnung Hans Dürers. Die weiche, zerflossene Modellirung der Figuren, ihre knolligen, wie platt gedrückten Formen, die überlangen Finger und knopfartigen Faltenaugen finden sich auf den Randzeichnungen H. Dürers im Gebetbuche Kaiser Max' und dem „Christus am Kreuze“ der Sammlung Klinkosch (gegenwärtig im Berliner Kunsthandel), der Typus der Engel auf dem Heiligenbildchen der Schleissheimer Galerie (Nr. 144) völlig identisch wieder.

Im Jahre 1508 dürfen wir Baldung wieder in Strassburg vermuten. Und hier ist es die Thätigkeit für den Holzschnitt, auf die er bis zur Übersiedelung nach Freiburg, Ende 1512, als seine hauptsächliche Einnahmequelle angewiesen war, die seiner innersten Eigenart zum Durchbruch verhilft. Auf dem Block erst gewinnt sein Zeichnungsstil jenes gediegene Mark, jene Lebensfülle und Schneidigkeit, die ihn schon in dem grandiosen Hexenblatte von 1510 auf der Höhe seiner Kunst zeigen. Am Ausgang der Epoche entsteht der prächtige Kreuzigungsholzschnitt, den Térey im zweiten Texthefte mitteilt, irriger Weise jedoch als Einblatt anspricht und in die von ihm auch sonst überbürdete Freiburger Zeit versetzt. Dieses schon im Auktionskataloge der Baseler Sammlung P. Vischer (Paris, 1852) Baldung zugeschriebene Kanonbild entstammt vielmehr dem von R. Beck in Strassburg 1512 herausgegebenen „Missale speciale“. Eine andere charakteristische Buchillustration des Meisters aus dieser Zeit findet sich, ohne Angabe der Provenienz, in Térey's letzter Lieferung abgebildet: die Renaissance-Kapitale G mit dem „Tode Mariä“, die zuerst in der „Sequentiarum interpretatio“ des Joh. Adelphus, Argentinae, Schürer, 1513 erschienen ist.

Seit 1510 pflegt Baldung Zeichnungen wie Holzschnitten sein Monogramm und häufig auch das Datum mit auf den Weg zu geben. An die „Eva“, welche die Hamburger Kunsthalle aus diesem Jahre besitzt (97), schliesst sich eine „Säugende Maria“ in Dresden (79) eng an; schon durch ihre Ähnlichkeit mit einer der Mütter des Holzschnittes „die Kinderaue“ (Eisenmann 138), widerlegt sie die gegen ihre Echtheit erhobenen Einwürfe. Von 1511 datiren ein hl. Nikolaus in Frankfurt (93), der richtige Zwillingsbruder des Augustin auf der Rückseite des Baseler Gemäldes mit der „Geburt Christi“ und ein zweiter, nicht weniger wunderlicher Heiliger, der Diogenes in Kopenhagen (192). Das folgende Jahr bringt die Schaffhausener Neujahrskarte mit dem ungläubigen Thomas (210) — eine vom Herausgeber missverstandene Anspielung auf den Schluss des Kirchenjahres, den Thomastag (21. Dez.) —, ferner das „Selbdritt“ in Luzern (198) und wohl auch das Kopenhagener Marienblatt (167). Eine bisher verkannte Vorarbeit für die Hauptfigur des Berliner Kreuzigungsgemäldes von 1512 ist das Kruzifix in München (199). Alle diese Blätter sind Helldunkelzeichnungen, wenngleich gewiss nicht die Erstlinge Baldungs in der neuen Technik. Beherrscht er sie doch bereits in einigen Farbenholzschnitten von 1510 und 1511 mit vollkommener Sicherheit. Andererseits kann ein so reifes Clairobscur wie die „Maria auf



Hans Baldung: Studienkopf. Kreidezeichnung. Wien, Albertina.

der Rasenbank« in Basel (4) nicht schon dem Jahre 1504 zugetraut werden; mit dem Holzschnitte, E. 8, auf dem wir ihrem Madonnentypus wiederbegegnen, gehört diese duftige Schilderung jungen Mutterglückes frühestens in den Beginn des zweiten Decenniums des Jahrhunderts.

Es folgt die Freiburger Zeit, die Blüteepoche des Künstlers. Mit ihrer vielseitigen Regsamkeit spiegelt sie sich nicht zum Letzten in der Fülle bedeutender Zeichnungen, die sich in den wenigen Jahren zusammendrängen. Nun, da die Thätigkeit Baldungs immer mehr in die Breite geht, kann diese Übersicht nur noch die wichtigeren Entwicklungsmomente berühren. Den Beginn der Arbeit am Hochaltar, der unter weitgehender Beteiligung der Werkstatt 1516 vollendet wurde, bezeichnen zwei Hilfsblätter zur Haupttafel, der „Marienkrönung“: die in der „Kunstchronik“ 1887 (Nr. 31) nachgewiesene Gottvater-Studie in Basel (1) und eine nur in einer Karlsruher Kopie erhaltene Christusskizze (272), beide aus dem Jahre 1513. Das nämliche Datum (Térey liest es 1512) trägt eine vorzügliche Helldunkelzeichnung in Karlsruhe (101), die den hl. Christoph des „Hortulus animae“ von 1511, eine offenbar durch Dürers Holzschnitt, B. 107, angeregte Figur, im Gegensinne wiederholt. Neben dieser Nürnberger Reminiscenz meldet sich noch im selben Jahre, in den „Beweinungen“ in Basel und Constanz (13, 166) der Einfluss Grünewalds. Die Bekanntschaft mit dem Isenheimer Altar, welche die Holzschnitte Baldungs schon seit ca. 1511 verspüren lassen, warf ein neues, aber durchaus homogenes Element in die künstlerische Gärung jener Zeit. Baldung fühlte sich von Grünewalds virtuoser Art, Farbe, Licht und Zeichnung in den Kampf der Affekte hineinzuziehen, sie als Mittel des Stimmungsausdruckes und der Charakterschilderung zu verwenden, wahlverwandt angezogen. Der geniale Luminist hat seinen Blick für Farbenwerte und Beleuchtungsprobleme geweckt. Aber auch seine Formanschauung wurde durch den malerisch breiten Vortrag und den extremen Realismus des Aschaffenburgers gefördert. Ein an diesem Muster geschultes Naturstudium spricht zunächst aus mehreren Darstellungen des Gekreuzigten: den Karlsruher und Baseler Helldunkelblättern von 1514 und 1515 (100, 2) und einer dritten, gleichfalls von 1515, im Besançoner Diurnale (70). Ähnlich mag der Entwurf zu einem geschnitzten „Herrgott“ auf dem Freiburger Friedhofe ausgesehen haben, für den der Künstler 1517 entlohnt wurde. — Der Wert dieser Einwirkung darf indes nicht überschätzt werden. Auf derselben Seite des kaiserlichen Gebetbuches, welche das vorerwähnte Kruzifix schmückt, hat Baldung in die untere Randleiste eine Pietà gezeichnet, eine einfach grosse Gruppe von Mutter und Sohn, deren schlichte Gefühlswärme ergreifender wirkt als alles Pathos Grünewalds. Und wie grundverschieden zeigt sich dessen Art in der von Térey veröffentlichten Louvre-Zeichnung „Versuchung des hl. Antonius“ (203), von der, nach Mitteilung Dr. Meders, die Feldsberger Sammlung des Fürsten Liechtenstein eine spätere, um mehrere Figuren vergrösserte Wiederholung besitzt (s. Rieffel, Zeitschr. f. christl. Kunst, 1897, Sp. 166 f.).

In den Freiburger Aufenthalt fällt auch die Mehrzahl der Hexen- und Todesbilder Baldungs. Gerade während der Meister zur Verherrlichung des neugesteigerten Mariendienstes sein Hauptwerk als Kirchenmaler schuf, verliert sich seine Phantasie mit Vorliebe in die Nachtseiten des Seelenlebens seiner Zeit und treibt auf diesem profanen Felde ihre wundersamsten Blüten. Nur scheinbar jedoch berühren sich hier die Extreme. Denn, wie die mittelalterliche Todesfigur war auch die Vorstellung vom Teufelsbunde, die dem Hexenglauben zu Grunde liegt, von der Kirche selbst ausgebildet worden. Und der Künstler beweist durch das Temperament und die Gestaltungskraft, mit denen er an die physiologische Realität jener Zauberwelt glauben zu machen versteht, dass er so wenig wie Dürer oder Luther für seine Person von dem traurigen Wahn frei gewesen. Allerdings illustriren Baldungs Hexenblätter schwerlich historische Fälle, obschon seine Gegend, der Oberrhein und Oberschwaben, unter den deutschen Landschaften mit das stärkste Kontingent zu denselben im XVI. Jahrhundert gestellt hat. Waren doch die verfolgten „Unholden“ in der Regel arme und alte Weiber, während Baldung, ausser einer schon von seinen Holzschnitten E. 136 und 140 her bekannten megärenhaften Alten, nur jüngere, muskelkräftige Frauen von stark sinnlichem Reize vorführt. Seine Auswahl an Modellen war dabei eine so beschränkte, dass er zuweilen auf einem und demselben Blatte den nämlichen Akt wiederholt, sein Lieblingshexenmodell sogar in der hl. Dorothea des Prager Bildes von 1516 verewigt. Dennoch fesseln durch die Urwüchsigkeit der Auffassung schon seine Einzeldarstellungen aus diesem Kreise, unter denen beispielshalber das bei Térey fehlende, kürzlich in dem Albertina-Werke (Taf. 141) veröffentlichte Feldsberger Blatt von 1515 genannt sei. Das kühnste Bild der ganzen Reihe bleibt die Karlsruher Helldunkelzeichnung aus dem gleichen Jahre, die den Verkehr einer Hexe mit einem ihr in Drachengestalt erschienenen Buhlteufel — Incubus — schildert (102). Ihr stellen sich die beiden Hexenscenen von 1514 in der Albertina zur Seite, die durch ihre geniale Traumwahrheit und ihren dämonischen Humor noch unmittelbarer packen (247, 248). Eine dritte, „Vorbereitung zum Sabbath“, von 1514 in derselben Sammlung ist eine täuschend getreue Kopie des Urs Graf nach einem verschollenen Baldung (249). Sie liefert ein wertvolles Dokument zur Beurteilung des Einflusses, den dieser, namentlich seit der Frei-



Hans Baldung: Weibliche Köpfe. Handzeichnung. Wien, Albertina.

burger Zeit, auf seinen schweizer Stammes- und Berufsgenossen ausgeübt hat. Persönliche Beziehungen, vielleicht vermittelt durch den gleichzeitig (1513—1519) in Freiburg weilenden Bonifaz Amerbach, waren wohl mit im Spiele. Dass Baldung schon damals für Basel beschäftigt war, erhellt aus 14 nach seinen Kartons ca. 1512—1517 ausgeführten Figurenfenstern, Stiftungen oberrheinischer und schweizer Notabeln, die aus der Karthause zu Klein-Basel nach Schloss Langenstein i. B., in die gräflich Douglassche Glasgemäldesammlung kamen, mit der sie im November d. J. von Heberle in Köln versteigert wurden (s. den illustrirten Auktions-Katalog der Sammlung)[1]. Spätere Besuche in Basel, veranlasst durch Aufträge des dortigen Patriziates, konnte D. Burckhardt aus Briefen Amerbachs nachweisen. Die schweizer Maler aber waren für seine Art schon darum empfänglich, weil eine beträchtliche Wesens- und Gemütsverwandtschaft, eine künstlerische Blutsverwandtschaft sie von altersher mit der elsässischen Schule verband. Eben darum geht es nicht an, jedes Produkt ihrer parallelen Entwicklung auf Rechnung jenes Einflusses zu setzen oder gar Baldung selbst zuzumuten, wie etwa das Jünglingsporträt in Berlin (49), eine dem sogenannten Selbstbildnisse des H. Herbster in Basel (Abbildung bei Haendcke, Schweiz. Mal., S. 9) stilistisch am nächsten stehende Stiftzeichnung.

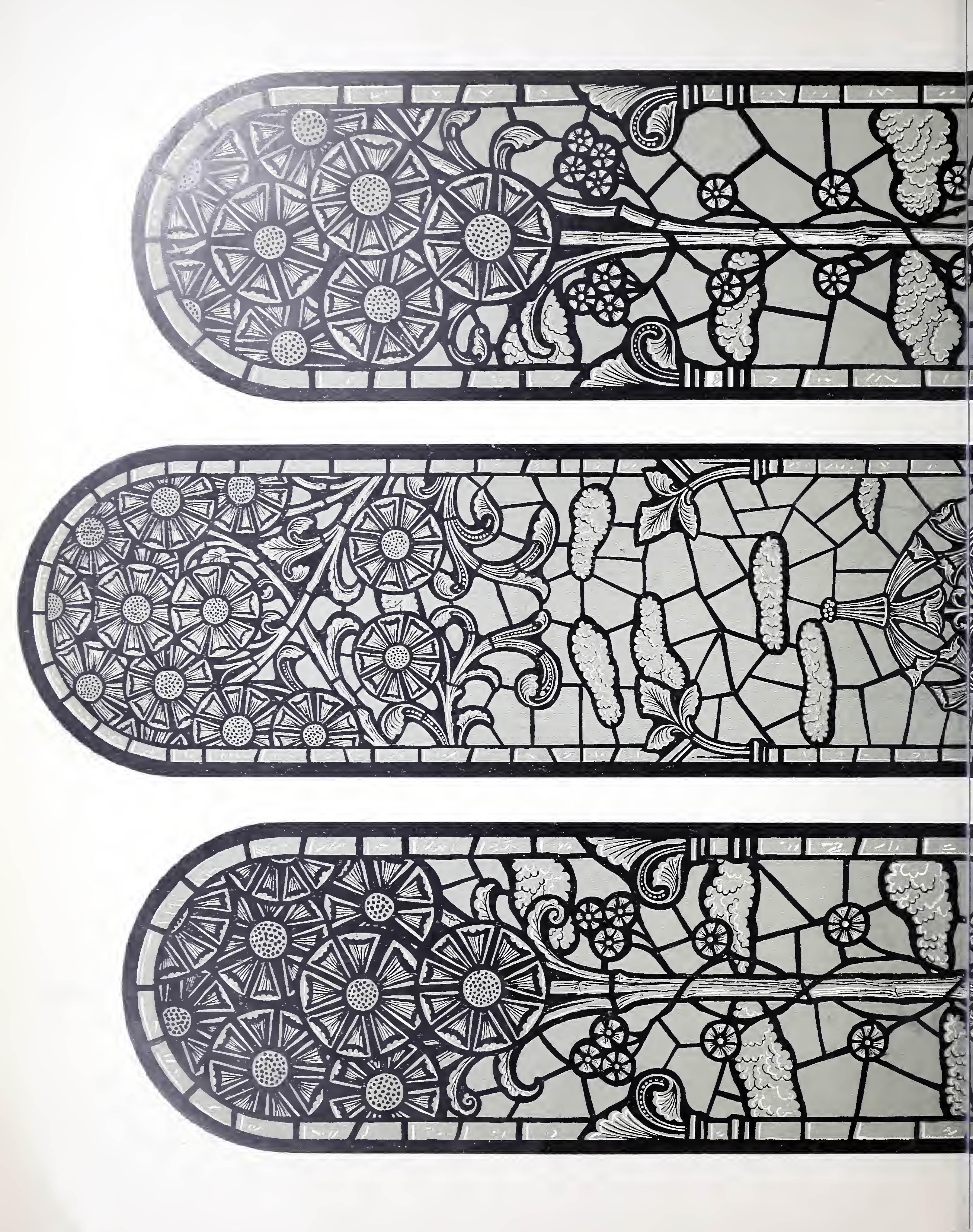
Den traditionellen Zusammenhang der rheinschwäbischen Kunst verleugnen auch Baldungs Todesdarstellungen nicht, die ja unmittelbar an einen vorzugsweise in der deutschen Schweiz ausgebildeten Stoffkreis anknüpfen. Mit Vorliebe variiren sie das Thema vom Weibe, das in verführerischer Jugendschönheit und Leibespracht dem Tode zum Raube fällt. Das Momentane dieses Überfalles, die Unwiderstehlichkeit des Knochenmannes und den Todesschrecken der Schönen vergegenwärtigt der Künstler aber so lebendig, dem Gegensatze zwischen „Frau Welt“ und der Vergänglichkeit leiht er so tragische Accente, dass er in der einen Scene die Blüte der Totentanzidee abzupflücken scheint. Man sehe z. B., was er auf der

1) Ausser den Nrn. 12—25 der Sammlung scheint Baldung, den Abbildungen nach zu urteilen, auch das Widmannsche Fenster (9—11) gezeichnet zu haben, dessen Entwurf der Katalog jedenfalls mit Unrecht, dem jüngeren Holbein zuschreibt.

Baseler Zeichnung von 1515 (28) — eine Abbildung auch in dieser Zeitschrift XXI, 6 — aus einem Motive des dortigen Totentanzes bei den Dominikanern, des berühmten „Todes von Basel“: die Frau, die den Tod im Spiegel erblickt, gemacht hat. Nicht umsonst bringt er im folgenden Jahre den schönen Modellakt dieser Todesbraut noch einmal an¹ im Hintergrunde der Bamberger „Sintflut“. Eine allegorische Absichtlichkeit tritt allenfalls noch in der „Vanitas“ der Wiener Galerie und des Bargello zu Florenz vor. In der Regel aber geht bei Baldung der symbolische Gedanke so rein im Bilde auf, wie nur irgend in den verwandten Darstellungen Dürers oder Holbeins. Der tiefpoetische „Todesgang der Schwangeren“, die bekannte Perle der Sammlung Mitchell, heute in Weimar (220), bildet daher nach wie vor das schwierigste Problem stilkritischer Abrechnung zwischen Dürer und Baldung. Auch die Drei-Reiter-Zeichnung der Albertina (250) wird neuerdings wieder für Dürer in Anspruch genommen und die Autorschaft Baldungs selbst von Térey bezweifelt, der die ihr eng affiliirte Federskizze in Frankfurt (94) noch einwandslos veröffentlicht hatte. Thatsächlich trägt dieses geistreiche Blatt, das vor der ausgeführten Zeichnung die Frische der ersten Inspiration voraus hat, ganz den Charakter Baldungs. Das wegspringende Hündchen z. B. kehrt mit den nämlichen Verzeichnungen in dem Oberbildchen des Fegersheim-Wappens im Österr. Museum (253) wieder. Auf dem Albertina-Blatte fällt zunächst die Ähnlichkeit des vorderen Reiters mit dem Stallknechte des Kupferstiches, E. 2, auf. Weiter muss der Holzschnitt „Die Macht des Todes“, E. d. 8, heran-



Hans Baldung: Lenzlin-Wappen. Glasbildentwurf. Coburg, Herz. Kupferstichkabinett.









Dreiteiliges Glasfenster im Treppenhause des sog. „Romanischen Hauses“ in Berlin
(Architekt Baurat Schwechten), nach den Originalcartons von Maler Melchior Lechter, Berlin.



Hans Baldung: Apostel. Budapest, Handzeichnungen-Sammlung der Landesgalerie.

gezogen werden, der eines der fliegenden Gerippe und andere Details der grösseren Komposition direkt wiederholt. Dieses Flugblatt kann zwar nicht von Baldung selbst entworfen worden sein, wie Passavant meinte, weist aber schon durch seinen Druckort, Durlach in Baden, in die Nähe des Oberrheines. Dorthin verlegt auch Rieffel (Zeitschr. f. christl. Kunst, 1897, Sp. 135 f.) den Ursprung der Wiener Zeichnung; indem er sie Grünewald vindizirt. Hie Dürer! hie Grünewald! — Die Wahrscheinlichkeit spricht zu Gunsten eines zwischen Beiden vermittelnden Meisters. Und welchem Künstler des deutschen Südwestens wäre der stimmungsvolle Balladenton, den unser Blatt anschlägt, eher zuzutrauen, wer wäre berufener als Baldung gewesen, die Geisterschauer der alten Legende so wirksam im Bilde heraufzubeschwören?!

In der Vollreife seiner künstlerischen Kraft war Baldung 1517 von Freiburg nach Strassburg zurückgekehrt. Auch nach dieser hochbewegten Zeit hat er auf dem Gewonnenen nicht ausgeruht, sondern an seiner Entwicklung weitergearbeitet, deren einzelne Phasen sich nur nicht mehr so scharf wie früher ausprägen. Zunächst scheint er im erneuten Verkehr mit Dürer, zu dem vielleicht ein Besuch des Augsburger Reichstages von 1518 Gelegenheit bot, seine Nürnberger Erinnerungen aufgefrischt zu haben. Hiervon geben der wahrscheinlich im Jahre 1520 gemalte Frankfurter Altar und die Kölner Tafel von 1521 Zeugnis, für die uns eine Reihe von Studien erhalten sind (210, 41, 89, 216, 217). Noch umständlicher hat der Künstler das 1522 datirte Stephans-Martyrium in Strassburg (bis vor kurzem in der Berliner Galerie befindlich) vorbereitet, das denn auch einen recht komponirten, malerisch noch weniger erfreulichen Eindruck macht als die beiden Altäre der Vorjahre. Zu den fünf Detailstudien für die Hauptfigur — in Kopenhagen und Karlsruhe (188—191, Rosenberg 17) — kommen, gleichfalls aus dem Karlsruher Skizzenbuche, der Kopf des Saulus, links auf dem Bilde, und der karikirt hässliche des knieenden Steinwerfers rechts (Rosenberg 10, 22), während für den berittenen Kardinal im Hintergrunde ein Silberstiftporträt Albrechts von Brandenburg in Berlin (39) benutzt wurde. Diese gemeinsame Verwertung der Berliner, Kopenhagener und Karlsruher Stiftzeichnungen auf dem nämlichen Gemälde ist ein Beweis mehr für die von Térey ausser acht gelassene Thatsache ihrer ursprünglichen Zugehörigkeit zu einem und demselben Zeichenbuche. — Aber noch aus einem weiteren Grunde ist das Stephans-Martyrium von Interesse. Es ist das erste Gemälde, in dem Baldung Fühlung sucht mit der Modeströmung der Renaissance, wenigstens ihre neuen Ziermotive sich anzueignen bemüht ist. Denn zum romanischen Formalismus als solchen hat sein kerndeutsches Naturell niemals ein rechtes Verhältnis gewonnen. Seine „antigischen" Zeichnungen: das in Dürers Art klassicirende Mädchenprofil von 1519 in St. Germain-en-Laye (212), der Herkules von 1520 in Florenz (90), die in einer Karlsruher Kopie auf uns gekommene mythologische Scene (275) lassen so kalt wie die Bilder dieser Richtung: der „Kampf des Herkules mit Antaeus" in Kassel und der Stockholmer „Merkur". Wie viel gesünder, weil bodenwüchsig, erscheint seine Kunst in dem Baseler und Kasseler Christoph (11, 103) oder dem hl. Konrad in Windsor (261), diesen nachgeborenen Söhnen des Reckengeschlechtes der Freiburger Apostel und jener der Holzschnittfolge von 1519! Oder in der Galerie hoher Frauenbilder, die er in denselben Jahren 1519—1524 geschaffen: der Fortuna in Basel (26, 274), den Lukrezien in Weimar und Frankfurt (218, 95), der hl. Lucia im Louvre (204) und der vom Herausgeber fälschlich der Nürnberger Frühzeit zugewiesenen Barbara der Sammlung Habich (104) — alles urdeutsch empfundene, und doch so gross gesehene, so schwungvoll bewegte Gestalten, dass man einen Hauch echten Renaissancegeistes in ihnen zu verspüren meint.

Gleichzeitig geht das Trachten des Künstlers danach, seine Köpfe inniger zu beseelen, ihren Gefühlsausdruck zu steigern. Das anmutige Mädchenterzett der Albertina (246 s. Abb. S. 55), das weibliche Bildnis mit dem zauberhaften Lächeln in Berlin (44) — beide Blätter aus dem Jahre 1519 —, der in keuscher Demut gesenkte Madonnenkopf des Karlsruher Skizzenbuches von 1523 zeigen Baldungs lyrisches Talent im neuen Lichte. Und mit dem geistigen Leben sucht er auch die physiognomische Erscheinung tiefer zu ergründen. Von diesen, nach Dürers und Lionardos Vorgange, nicht zuletzt aber aus eigener Freude am Grotesken betriebenen Studien geben einige Seiten des Skizzenbuches, ein Berliner Silberstiftblättchen (40), sowie mehrere Holzschnitte in dem Werke des J. Indagine: „Introductiones apotelesmaticae etc." (Strassb. 1522) Kunde. Unter denselben Gesichtspunkt und in die nämlichen Jahre fällt die Pariser Zeichnung, die Térey irriger Weise „Allegorie des Todes" betitelt und um 1510 ansetzt (276). Ein merkwürdiger Narrenkopf in Feldsberg, dessen Publikation in dem Albertina-Werke bevorsteht, macht den Übergang zu den porträtartigen Charakterköpfen Baldungs, in denen er ganz individuelle Formen durch energische Ausprägung ihrer Hauptzüge zu typisiren sucht. An der Spitze dieser Gruppe steht der wild lebendige Saturn von 1516, ein Kopf von pathologischem Reize (s. Abb. S. 53.). Prächtige Typen finden sich alsdann unter Baldungs Apostelstudien: es sind echte Gesichter der Reformationsperiode, voll männlichen Feuers und wuchtiger Würde. Den Nummern 15—18, 20, 92, 149 reiht sich ein Térey entgangener Greisenkopf von 1530

in Modena an, den Venturi, La galleria Estense (1882), pag. 155 als Dürer veröffentlicht hatte.

Die bedeutendsten Fortschritte in dieser Periode macht Baldung jedoch in der Darstellung des Nackten. Mit dem anatomischen Verständnisse wächst seine Neigung zu formaler Anmut, zur Stilisirung und Idealisirung des Naturvorbildes. Der eckige Sebastian des „Hortulus animae" von 1511 verjüngt sich zu einer weichen Wohlgestalt in einer Berliner Federskizze aus dieser Zeit (36), die ihrem falschen Dürer-Monogramme die Aufnahme in das Laurentz'sche Kupferwerk nach Zeichnungen des K. Kabinetts (Berlin, 1770—1773) verdankte. Welcher Umschwung und Aufschwung sodann vom Kruzifix aus dem Jahre 1520 in derselben Sammlung (31) bis zum Christus am Kreuze der Albertina von 1533 (221)! Dort noch ein letzter Nachklang des Grünewald'schen Naturalismus, hier ein plastisches Ebenmass, eine Milde und Hoheit des Schmerzensausdruckes, die das Blatt zu einem der edelsten Erlöserbilder der germanischen Kunst stempeln.

Einen noch durchgreifenderen Wandel erfährt das weibliche Schönheitsideal Baldungs. Schon die „Eva" des Sündenfall-Holzschnittes von 1519 (E. 2) und die Hexen des Frankfurter Bildes von 1523 verbinden mit der imposanten Fülle seiner früheren Lieblingstypen höheren Wuchs und einen anderen Kanon der Körpermasse. Mehr und mehr schmeidigt sich, unter dem wenn auch nur mittelbaren Drucke des Renaissancegeschmackes, sein Formsinn, er modellirt mit breiteren Licht- und Schattenmassen, es kommt Fluss, Rundung rhythmische Bewegung in seinen Umriss. Im leichtlebendigen Linienzuge desselben, in der Zartheit der Fleischbehandlung übertrifft er nun nicht selten Dürer, wie die 1527 datirte Federskizze einer obscönen Liebesscene (nicht „Adam und Eva") in Stuttgart (214) oder die allegorischen Frauenbilder des Germanischen Museums bezeugen. Seine späteren Frauengestalten entwickeln eine immer schlankere Grazie; die „Eva" bei Schönborn in Wien streift bereits an eine gesuchte Eleganz, die in den Madrider Bildern und den „Lebensaltern" von 1544 auf Schloss Seusslitz geradezu in Cranach'sche Geziertheit umschlägt. Eine glückliche Mitte halten hingegen die Schildhalterinnen und Genien mehrerer Scheibenrisse aus dieser Schlussepoche (55—67, 111, 138). Es sind Figuren von einer sinnlichen Anmut und schalkhaften Weltlust, in denen der Schönheitssinn des gealterten Meisters, sein Talent zur Schilderung des weiblichen Reizes noch einmal aufleuchtet.

Diese Scheibenrisse, welche die grösste Gruppe im Werke Baldungs bilden, sind erst neuerdings in meiner Monographie über die Coburger Wappenzeichnungen und in mehreren Anzeigen derselben, so von R. Vischer (Allgm. Ztg., Beil. 1896, Nr. 15), R. Rahn (N. Zür. Ztg., 1896, Nr. 196) und K. Lange (Grenzboten, 1896, Nr. 47), im Zusammenhang gewürdigt worden. Immer deutlicher stellt es sich heraus, dass Baldung, vor und neben Holbein, der tonangebende „Visirer" der blühenden oberrheinischen und schweizer Glasmalerschulen gewesen. Spärlich ist in dieser Gattung die kirchliche Kunst vertreten, obschon die bisher bekannt gewordenen Glasgemälde Baldung'scher Erfindung ausschliesslich ihr angehören. Hervorgehoben seien eine, vom Herausgeber grundlos verdächtigte Rundzeichnung mit dem hl. Martin im Brit. Museum (197), die freie Wiederholung einer frühen Holzschnitt-Komposition Baldungs (Heller, Dürer, Nr. 2020), und der grossartige Karton mit der Immaculata und S. Lorenz in derselben Sammlung (195), wohl schon ein Produkt der zwanziger Jahre. Dagegen haben sich Entwürfe für Wappenfenster so zahlreich erhalten, dass sie die ganze Schaffenszeit des Künstlers illustriren. Selbstverständlich fehlt es unter diesen Blättern nicht an blossen Lohnarbeiten; namentlich in seinem letzten Jahrzehnte, das durch die Thätigkeit für dieses Fach vorwiegend ausgefüllt wird, verfällt er oft in eine handwerkliche Routine, die sich durch Vernachlässigung des Naturstudiums auch in den gleichzeitigen Bildern rächt. Zugegeben ist ferner, dass die Umrahmungen Baldungs nur selten den flotten Wurf der Schweizerscheiben erreichen. Seine persönliche Anteilnahme galt eben dem figürlichen Beiwerke, den Miniaturbildchen, mit denen er die Zwickel, den Schildhaltern und Wappenfräuleins, mit denen er die Mittelfelder belebt, endlich dem Wappen selbst, das er, im Sinne der nationalen Rolle, welche die Heraldik damals spielte, als freie Prachtaufgabe zu behandeln wusste. Aber mit welchem künstlerischen Takte löst er dieselbe in der Mehrzahl seiner „Risse"! Welche köstliche Blüte des dekorativen Geistes der Spätgotik ist nicht gleich das frühe — von Térey erst nach meinem Hinweis anerkannte — Brechter-Wappen in Bern (266)! Ebenfalls noch gotisirend ist das von ihm um 1525 angesetzte Salmwappen in Berlin (51). In diesem Jahre war Baldung aber, wie die Einfassung des Ebersteinwappens (159) beweist, bereits zu dem phantastischen Mischstil der deutschen Frührenaissance fortgeschritten. Die dreissiger Jahre läutern sein architektonisches Empfinden, der zum „Gehäuse" vertiefte Rahmen gliedert sich strenger und bedeckt sich mit einem zierlich-feinen Renaissance-Ornament im Geschmacke der Vogtherr, das auf dem Dunzenheim- (nicht Durmentz-) Wappen von 1542 (158) zu einer überraschenden Eleganz der Zeichnung gediehen ist. Dauernd aber vermochte Baldung mit dieser ihm innerlich fremden Dekorationsart sich nicht zu befreunden. In seinen letzten Visirungen vollzieht er eine charakteristische Schwenkung zu einer mehr massigen Behandlung, zu schweren, fast barocken Formen, in denen, wie im Frankfurter Gleichen-

Wappen aus seinem Todesjahre 1545 (96), ein nationales Element sich wieder deutlich durchfühlt. So blieb Baldung auch auf diesem Gebiete sich treu in seinem künstlerischen Wollen, und unverwelscht ging er, einer der letzten überlebenden Grossen der guten Zeit der deutschen Kunst, in ihre Verfallsperiode hinüber.

Diesen Entwicklungsprozess zu verfolgen, wird uns in der Veröffentlichung Téreys nicht eben leicht gemacht. Lässt man die alphabetische Anordnung des Werkes, nach den Aufbewahrungsorten der Zeichnungen, noch als notwendiges Übel gelten, so ist nicht abzusehen, warum nicht wenigstens innerhalb der grösseren Bestände einzelner Sammlungen die chronologische Folge Platz griff. Wohin diese Systemlosigkeit führt, zeigt das halb topographische, halb kalenderartige Schlussverzeichnis mit seinen vagen und vielfach unrichtigen Datirungen, zeigt vor allem die beträchtliche Anzahl unechter Blätter, die sich in das Werk eingeschlichen. Der Weitherzigkeit des Herausgebers hält man, um auf bereits Besprochenes nicht zurückzukommen, die Veröffentlichung der Nummern 9, 12, 78, 201, 222, 265 noch zu Gute. 98 rührt offenbar von der nämlichen Hand her wie die von Térey verworfene Madonnenzeichnung in Würzburg. Für die Nummern 54, 76, 81 kommt H. S. Beham, für 196 und 217 der aus der Signatur eines Berliner Blattes von 1520 bekannte H. Franckenberger in Vorschlag; 77 dürfte eine Augsburger, 83 eine Schweizer Arbeit sein. Schauen schon diese Stücke fremdartig genug aus ihrer Umgebung heraus, wie unorganisch schieben sich erst mitten zwischen Originale die vom Herausgeber selbst Baldung abgesprochenen Nummern 160, 161, 162, 209 oder Kopien wie 33, 163—165, 249, 262—264 ein, deren Platz im Anhang oder unter den Textillustrationen gewesen wäre. Was haben endlich Arbeiten wie die Berliner »Kreuzigung« (32), oder der »Sündenfall« in den Uffizien (268), das Machwerk eines nordischen »Romanisten« aus der 2. Hälfte des XVI. Jahrhunderts in einer Baldung-Publikation zu suchen? Wer das Werk des Meisters mit derartigem Ballast überlädt, handelt nur konsequent, wenn er gerade den echten Zeichnungen gegenüber skeptisch wird. Warum fehlen, um auch hier zu den bereits angeführten einige weitere Beispiele nachzutragen, die hl. Barbara in Basel, der Berliner »Schmerzensmann zwischen zwei Engeln« und die Madonna der Sammlung Heyl in Darmstadt, eine schon in der Kunstchronik (1893, Nr. 9) besprochene Pinselzeichnung auf Leinwand, in den Mappen Térey's? Warum werden die reizenden Genrescenen in den Bogenfüllungen der Nummern 115, 134, 141 oder die Umrahmungen des Eberstein- und Dunzenheim-Wappens, diese bedeutsamen Zeugnisse der Renaissance-Entwicklung des Künstlers angezweifelt, während ringsum untergeordnetes Werkstattgut unangefochten bleibt? Schwer begreiflich ist es auch, wie der Herausgeber die von Grund aus Baldung'sche Physiognomie der Coburger Nummern 150—158, die er erst nachträglich aus meiner Specialarbeit übernommen, ursprünglich verkennen konnte. Das zu dieser Gruppe gehörige Lenzlin-Wappen in Coburg geben wir als Mustervorlage einer Kabinettscheibe in Abbildung.

Der in der Auswahl der Blätter zu Tage getretene Mangel an Methode kennzeichnet auch den Begleittext der Publikation. Trotz der ausgebreiteten Autopsie, die ihm zu Grunde liegt, und des Umfanges, zu dem er gediehen, bietet er weder als kritisches Verzeichnis noch als Kommentar der Zeichnungen Erschöpfendes. Es fehlt nicht an wertvollen Notizen und neuerkundeten Einzelheiten, obschon die Prioritätsansprüche des Herausgebers zuweilen der Nachprüfung bedürfen. Aber bei aller Ausführlichkeit sind die Beschreibungen selten exakt, das Hauptaugenmerk ist nicht auf die künstlerische Behandlung, sondern auf die Stofferklärung gerichtet und auch diese lässt zu wünschen übrig. Eine weibliche Nacktfigur mit einem Mantel am Arm (29), die Vorstudie zu einer der Hexen des Frankfurter Bildes, wird als »Eva« angesprochen, ein Frauenhaus-Interieur (47), wahrscheinlich der verlorene Sohn in schlechter Gesellschaft als „Wirtshausscene“ beschrieben, für die Geschichte vom Schuss auf den Vater aus den „Gesta Romanorum“ (45) als Quelle — Passavant citirt. In dem Verständnisse der Hexenblätter wird man um nichts gefördert, da die aufschlussreiche Litteratur über das Hexenwesen unbenutzt blieb. Auch über die Bedeutung der Wappenzeichnungen im Rahmen der Baldung'schen Kunst ist sich Térey offenbar erst im Verlaufe der Publikation klar geworden. Während er im ersten Hefte durchgehends lückenhafte Blasonnements gab, an einer dem Künstler vermutlich nahe befreundeten Persönlichkeit wie dem Wild- und Rheingrafen Jacob von Salm achtlos vorüberging, druckt er im zweiten die Beiträge seiner heraldischen Mitarbeiter unverkürzt ab und füllt halbe Spalten mit Stammbäumen von Geschlechtern, deren Wappen zufällig in einer von Baldung gezeichneten Allianz vorkommt. Über den gegenwärtigen Zustand dieser als Werkzeichnungen zerschnittenen Kartons, über die mit ihnen innig zusammenhängende Geschichte des Nachlasses Baldungs schweigt er sich dagegen gründlich aus. Für diese und andere Unzulänglichkeiten entschädigt leider nirgends ein grösserer Gesichtspunkt, eine feinere Beobachtung, ein Wort schlagkräftiger Charakteristik. Ja, es muss gesagt werden: die äussere Vielgeschäftigkeit, der Materialkultus des Herausgebers stehen im umgekehrten Verhältnisse zu seinem Verständnisse für Geist und Stil des Meisters.

Térey ist eben als Perieget an die Publikation herangetreten und hat sie als solcher mit einem Eifer

und einer Hingebung durchgeführt, für die er des rückhaltlosen Dankes aller Freunde unserer älteren Kunst sicher sein darf. In der reproduktiven Leistung liegt das Verdienst seines Werkes, das die mächtige Individualität des Künstlers hoffentlich auch weiteren Kreisen näher bringen wird. Zum Baldung-Forscher aber hat sich der Herausgeber erst an der Hand seiner Veröffentlichung entwickelt. So drängt sich die Frage auf, ob ein aus Reichsmitteln unterstütztes Unternehmen nicht von vornherein eine bewährte Kraft, einen berufenen Interpreten des Meisters erfordert hätte, wie er in der Person O. Eisenmanns zur Stelle war. An Eisenmanns unveraltete Arbeit im Künstlerlexikon wird jedenfalls nach wie vor die abschliessende Baldung-Biographie anzuknüpfen haben, die heute mehr als früher ein Bedürfnis geworden ist.

Unsere Schlussvignette giebt ein noch nicht veröffentlichtes Gemäldefragment Baldungs im Privatbesitz zu Ulm wieder Amor mit flammendem Pfeil, wohl der Rest eines mythologischen Bildes (45,5×54 cm Lindenholz). S. R. Vischer, Studien z. Kunstgesch., S. 607.



Hans Baldung: Amor. Gemäldefragment. Ulm.

DER KUNSTHISTORISCHE KONGRESS IN BUDAPEST 1896

VON *MAX SCHMID*

II. [1])

DIE Versammlung des zweiten Tages fand in Anwesenheit zahlreicher Mitglieder im Prachtsaale des ungarischen Akademiegebäudes statt. Nach Begrüssung der Mitglieder durch den Präsidenten, Prof. Dr. v. Lützow, hielt Herr Dr. Robert Stiassny (Wien) seinen angekündigten, durch ein reiches Anschauungsmaterial unterstützten Vortrag „Zur Geschichte der österreichischen Alpenkunst." [2])

In den einleitenden Worten wurde zunächst die enge Zusammengehörigkeit des südöstlichen Deutschlands, auch im kunstgeographischen Sinne, betont und das ganze Gebiet für die zu wenig bekannte bayerische Stammeskunst in Anspruch genommen. Das Centralland dieses Provinzialismus war im späteren Mittelalter Tirol, wo die Holzschnitzerei von alters her als Volkskunst geblüht hatte und die Wandmalerei von der romanischen Zeit bis in die des Barockstils hinein ausgedehnte Pflege fand. Aus der Verbindung dieser Lokalkunst mit süddeutschen und oberitalienischen Elementen entwickelte sich der eigenartige Stil der tiroler Gotik. Während die Holzskulptur ihren deutschen Charakter auch jenseits der welschen Sprachgrenze bewahrte, dringt mit der Wandmalerei der italienische Einfluss ein und pflanzt sich über den Brenner bis nach Bayern fort. Aus der südtiroler Freskanten-Schule ging der bedeutendste mittelalterliche Alpenkünstler Michael Pacher hervor. Von Haus aus Maler, hielt er in seiner Heimatstadt Bruneck eine in den bayerisch-österreichischen Gebirgslanden rasch zu Ansehen gelangte Werkstatt für kirchliche Kunst, in der er den plastischen Schmuck der von ihm in Accord übernommenen Altäre von eigenen Bildschnitzern, unter seiner Oberleitung, herstellen liess. Dieser Vorgang, welcher der damaligen Übung in den oberdeutschen Malerwerkstätten entsprach, wird bestätigt durch die Verschiedenheit der Schnitzarbeit an den einzelnen Altären Pachers, deren vorzüglichste Gemälde hingegen auf eine und dieselbe Hand zurückgehen. Auch an den grossartigen Skulpturen des Wolfganger Altares, des Hauptwerkes des Pacher'schen Ateliers, rührt — entgegen der herrschenden Meinung — nur die Grundidee und die Bemalung der Statuen von dem verantwortlichen Meister her. Ausgeführt wurden sie von einem unbekannten südtiroler Schnitzer und dessen Gesellen. Ebenso ergiebt die Stilbetrachtung der Gemälde des Altares eine genaue Scheidung des persönlichen Anteiles Michael Pachers von dem seines Bruders Friedrich und zweier anonymer Nebenmeister. Michaels Stärke liegt einerseits in der Komposition und Charakterschilderung, andererseits in seiner perspektivischen Meisterschaft, vor allem aber in einer virtuosen Architekturmalerei, sowie der plastisch-anatomischen Darstellungsweise der menschlichen Gestalt, die er im Anschluss an die mantegneske und die veronesische Schule ausgebildet hat. Durch diese Vorzüge ist er um mehr als ein Menschenalter den übrigen oberdeutschen Malern voraus, unter denen ihm allein Schongauer an schöpferischer Begabung, nicht aber an malerischem Können gewachsen war. In sein volles kunstgeschichtliches Recht wird der hervorragendste Meister des österreichischen Mittelalters erst durch die Publikation des Wolfganger Altares eingesetzt werden, die der Vortragende vorbereitet und aus der eine grössere Anzahl von Probedrucken ausgestellt war.

Nachdem der Vorsitzende im Namen des Kongresses dem Vortragenden für seine inhaltreichen Auseinandersetzungen den Dank ausgesprochen hatte, verlas er zunächst eine Anzahl von Zuschriften und Begrüssungstelegrammen, u. a. von den Herren Profes-

1) Die Fortsetzung des ersten in Nr. VII des letzten Jahrganges dieser Zeitschrift von Prof. v. Lützow erstatteten Berichtes hat durch dessen leider so plötzlich erfolgtes Hinscheiden sich verzögert. Da der Verstorbene Manuskript nicht hinterlassen, musste versucht werden, in seinem Sinne den Bericht zu Ende zu führen.

2) Der Vortrag ist im Druck erschienen im Septemberheft der „Deutschen Rundschau" (Jahrgang XXIII, Heft XII.)



Lorenzo Monaco: Die heilige Katharina. Budapest, Landesgalerie.

soren Schmarsow (Leipzig) und Haendcke (Königsberg) und erteilte sodann dem Schatzmeister der Kongresse, Hofrath *Schlie*, das Wort zur Erstattung des Kassenberichtes. Nach demselben hat sich für die letztverflossene Kongressperiode ein kleines Defizit ergeben, welches durch die Planbeilagen des letzten offiziellen Berichtes herbeigeführt worden ist. Da solche Beigaben dieses Mal entfallen und überdies der Budapester Kongress infolge seiner zahlreichen Mitglieder und des für 1896 auf fünf Gulden erhöhten Beitrages ein erheblich erhöhtes Einkommen erzielen wird, so dürfte sich das Defizit leicht beheben lassen. Die Versammlung nahm diese Mitteilungen zur Kenntnis und erteilte dem Schatzmeister die Decharge.

Es folgte hierauf eine Anzahl von Mitteilungen, welche das in Florenz zu gründende kunsthistorische Institut betrafen. Der Vorsitzende verkündete unter lebhaftem Beifalle der Versammlung, dass der verehrte Ehrenpräsident des Kongresses, Bischof Sig. v. Bubics mit einem Beitrage von 200 fl. an die Spitze der ungarischen Spender für das Institut getreten sei. Des weiteren teilte er mit, dass der Sindaco im Namen der Stadt Florenz die lebhafteste Teilnahme für das Institut geäussert und das Versprechen gegeben habe, die Interessen desselben nach Kräften zu fördern.

Sodann erhält Herr Dr. v. Frimmel (Wien) das Wort zu einem Vortrage über „den Plan eines Museums für Gemäldekunde“. Lange Zeit, so führte er aus, wurden jene Materialien, die beim Gemälderestauriren gelegentlich abfallen, als herrenloses Gut betrachtet, obwohl sie gewiss in vielen Fällen wichtige Stücke bildeten, durch deren Missachtung sichere Datirungen oder Signaturen vernichtet worden sind, ganz abgesehen davon, dass abgesägte Stücke sehr oft an einzelnen Stellen noch sehr gute Aufschlüsse über die alte Technik hätten geben können. In gut geleiteten Restauriranstalten dürfte eine solche Barbarei und Verwüstung allerdings heutzutage ausgeschlossen sein. Aber nicht alle Bilder von Interesse werden in wohl geregelten Anstalten restaurirt, und hie und da sind denn doch auch die Anschauungen über Zweck und Wesen des Gemälderestaurirens noch nicht so geklärt, dass man sich vor einer Vernichtung brauchbaren Materials ganz sicher fühlen könnte. Zeigt sich z. B. die Notwendigkeit, ein Holzbild zu parkettiren, so wird selten vorher über den Zustand des Bildes, des besonderen über die Marken und Inschriften auf der Rückseite ein wissenschaftlich brauchbares Protokoll aufgenommen. Statt die Marken zu faksimiliren, oder, wenn vertieft, etwa abzuklatschen, ging's und geht es meist noch jetzt lustig mit dem Hobel über die Fläche — und verloren sind dann oft die wichtigsten Anhaltspunkte für die Ermittlung der Herkunft der Bilder. Oder die Hunderte von Fällen, in denen ein altes morsches Malbrett entfernt wurde, um das Bild selbst auf Leinwand oder auf ein neues Brett zu übertragen. Wo sind diese alten Bretter, beziehungsweise ihre Bruchstücke, mit allen ihren Vermerken und Brandmarken hingekommen? In verschwindend wenigen Fällen sind Reste aufbewahrt worden.

Da bisher auf dem Gebiete der Erhaltung solcher Reste so wenig geschehen ist, kann eine Anregung zu grösserer Sorgsamkeit in der Aufbewahrung der angedeuteten Materialien nur nützlich sein. Ohne viele Mühe, mit den geringsten Kosten liesse sich dies aber durchsetzen. Dass die Leitungen der grossen Galerien in erster Linie damit zu beginnen hätten, aufzubewahren, wissenschaftlich zu ordnen und zu katalogisiren, liegt auf der Hand. Private Gemäldesammler müssten sich anschliessen und die Reste der alten Farbe, der Malgründe u. s. w. nicht dem Restaurator auf Gnade und Ungnade überlassen, sondern ein Eigentumsrecht darauf geltend machen. Erst wenn viele für den Gedanken gewonnen sind, brauchte eine Centralisation einzutreten, die in der Folge zu einem Museum für Gemäldekunde führen würde. Ein solches wird aber neben der Materialsammlung auch noch vieles andere enthalten müssen. Gemeint ist hiermit das Malgerät im weitesten Sinne des Wortes, Pinsel, Paletten, Farbstoffe und Bindemittel in erster Linie. Die Versäumnisse der Vergangenheit werden wir freilich nicht mehr gut machen, aber wir können verhindern, dass uns von der Nachwelt der berechtigte Vorwurf gemacht wird, wir hätten keinen Sinn für die Technik der Malerei gehabt.

Frimmel gab hierauf einige Beispiele von den wenigen erhaltenen Materialien aus früheren Zeiten, er verwies auf einen Ansatz zu einem Überblick über die heutigen Maltechniken, der von der „deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren“ gemacht worden ist. Die Bestrebungen dieser Gesellschaft decken sich allerdings nicht mit den Zielen, welche ein Museum für Gemäldekunde zu verfolgen hat. Die erwähnte Gesellschaft will den heutigen Künstler in seiner Technik fördern, die Sammlung für Gemäldekunde soll aber der Kunstgeschichte zum Nutzen gereichen.

Frimmel schloss seine Erörterungen mit folgenden Worten: „Ich bin mir darüber ganz klar, dass das Heil der Kunstgeschichte nicht in einer Sammlung alter Leinwandproben und Brettfragmente, alter Pinsel, Paletten, Stifte u. s. w. beruht. Diese Dinge haben immer nur im Zusammenhang mit den Bildern selbst Bedeutung; aber dass es förderlich sei, der Geschichte der Maltechniken mehr Aufmerksamkeit zu widmen als bisher, erscheint mir doch zweifellos. Sehr dankbar wäre ich Ihnen, verehrte Anwesende, wenn Sie, jeder in seinem Kreise, der Angelegenheit Ihre Aufmerksamkeit zuwenden würden und mir Ihre Meinung



Filippo Lippi: Madonna. Budapest, Landesgalerie.

darüber kundgeben wollten, sei es noch jetzt während der Dauer des Kongresses mündlich, oder späterhin brieflich.«

Nach kurzer Debatte dankt der Vorsitzende dem Redner für seinen anregenden Vortrag und schliesst die Sitzung. Unter Führung der Herren des Lokalkomitees wurde sodann die Landesgemäldegalerie (frühere Sammlung Esterházy) im Akademiegebäude durchwandert, in der bekanntlich die spanische und niederländische Schule durch eine stattliche Reihe guter Werke vertreten ist. Seltener sind deutsche und italienische Arbeiten. Doch besitzt die Galerie unter anderem ja die bekannte Esterházy-Madonna, ein unvollendetes Werk Rafaels und tüchtige Arbeiten später Italiener, des Tiepolo u. a.

Ein Extradampfer war von der Stadt Budapest für die Kongressmitglieder bereitgestellt, um dieselben an das jenseitige Donauufer zu führen. Bewundernd schweifte hier von den Höhen der alten Festung Ofen der Blick hinab über die herrliche Donau, auf das weit sich erstreckende Pest und die grünende Landschaft. Dann begann die gemeinsame Besichtigung der altehrwürdigen Ofener Krönungskirche, der jetzt gründlich restaurirten Matthiaskirche. Herr Professor Schulek, der Wiederhersteller derselben, hielt hier einen sehr ausführlichen Vortrag über die Baugeschichte der Kirche, die er an der Hand von ausgestellten Plänen eingehend erläuterte. Er erwähnte die romanischen Reste der ursprünglich als dreischiffige Basilika errichteten Kirche, deren Gründung in die Zeit der Arpaden zurückgehen soll, ferner den gotischen Umbau, und besonders eingehend die jetzige Restaurirung. Durch zahlreiche historische Exkurse belebte er das Interesse der Anwesenden.

Dann führte der Extradampfer uns stromabwärts, und während das reichgeschmückte Schiff langsam durch die Fluten glitt, wurde auf Deck ein opulentes Festmahl von der Stadt Budapest dargeboten, das durch den warmen und herzlichen Ton, der alle die ausgebrachten Trinksprüche durchzog, von der Zufriedenheit der Festgenossen zeugte.

So erreichte der Dampfer das Kaiserbad, von wo ein Extrazug die Gesellschaft zur altrömischen Ruinenstadt Aquincum führte, an deren Aufdeckung noch eifrig fortgearbeitet wird. Bäder, Amphitheater und die ausgedehnten Reste der Wohnbauten wurden unter der sachkundigen Leitung des Dr. V. Kuzsinsky eingehend besichtigt und erregten durch ihre lokalen Abweichungen in der Bauweise das höchste Interesse der mit klassischen Römerbauten Vertrauten. Als dann bei einbrechender Dunkelheit der Dampfer über den breiten Donaustrom uns zum lichterstrahlenden Pest zurückgeführt hatte, beschloss eine musikalische Soirée in dem an Kunstwerken reichen Heim des Herrn Präsidenten Georg Rath den an Arbeit und Genuss so reichen Tag. In zwangloser Weise verkehrten in diesem gastfreien und kunstfrohen Hause die Teilnehmer des Kongresses und ihre Damen mit den geladenen Gästen der ungarischen Gesellschaft, Ministern, Beamten, hohen Geistlichen, Abgeordneten und Kunstfreunden mit Gattinnen und Töchtern.

Die Sitzung am 3. Oktober fand in dem noch im Bau befindlichen National-Museum statt, das als Erinnerung an die Jahrtausendfeier errichtet, die bisher in verschiedenen Gebäuden verstreuten Schätze der ungarischen Hauptstadt vereinen soll. Herr Reichsratsabgeordneter Dr. Kammerer, von der Versammlung warm begrüsst, wies auf die Zwecke hin, denen das der Vollendung entgegengehende Gebäude gewidmet sei.

Es nahm dann Herr Dr. Th. v. Frimmel (Wien) das Wort zu einem Vortrage über »das Sehen in der Kunstwissenschaft«.

Der Vortragende begann mit einem Hinweis auf die Wissenschaften, deren es bedarf, um sich vom Vorgange des Sehens überhaupt eine bestimmte Vorstellung zu machen. Allgemeine Physik, Optik, Anatomie, Physiologie und besonders Erkenntnistheorie sind dazu nötig. Frimmel unterschied ein unbewusstes, halb bewusstes und ein Sehen mit Aufmerksamkeit (apperceptives Sehen), von denen das letztere für die Kunstwissenschaft besonders in Frage kommt. Auf die Associationen des Sehens wurde grosses Gewicht gelegt, und auf dieser Grundlage konnten Gruppen von Schauenden, von Beobachtern abgegrenzt werden, deren Sehen gewisse Züge gemein hat. Hier wurde auf das Schauen von Laien, Künstlern und von Gelehrten verschiedener Art hingewiesen und danach das Wesen des Sehens in der Kunstwissenschaft abgeleitet. Von vorn herein muss es ein wissenschaftliches sein. Indes ist es keineswegs etwas Unwandelbares, Einfaches. Der Ästhetiker sieht anders als der Kunsthistoriker. Die wesentlichen Unterschiede wurden gekennzeichnet, wobei auch im Vorübergehen einige Andeutungen über ästhetische Fragen gemacht wurden. (Gut und schlecht im künstlerischen Sinne sei streng zu sondern von schön und hässlich. Die ersteren Qualitäten sind objektiv fassbar und verstandesgemäss zu begründen, die letzteren, schön und die Zwischenstufen bis zum Nichtschönen, sind eingebildete Eigenschaften, die nur subjektive Geltung haben.) Von der gefühlsmässigen Betrachtung, wie sie den Ästhetiker interessirt, hat der Historiker bei seiner Arbeit gänzlich abzusehen. Er hat seinen Blick auf das Vergleichen und Unterscheiden, Erkennen und Wiedererkennen einzuüben, er muss eine gewisse Kennerschaft auf wissenschaftlicher Basis anstreben, wenn er nicht einseitiger Buchgelehrter werden will. Die Kennerschaft des Kunstgelehrten unterscheidet sich aber von der des empirischen Kenners dadurch, dass der Gelehrte seine Aussprüche begründet und zwar

durch Hinweis auf objektive Merkmale an den betrachteten Kunstwerken, wogegen der reine Empiriker bei der Intuition stehen bleibt, die er sich unbewusst durch vieles Anschauen von Kunstwerken erworben hat.

Die Methode des Kunstgelehrten ist im wesentlichen die naturwissenschaftliche, was ja von Kunstgelehrten verschiedenster Richtung zugestanden wird. Das Sehen und Denken des Kunstgelehrten geht dieselben Wege der induktiven Forschung wie das des Naturforschers, so verschieden auch in landläufigem Sinne die Gegenstände sein mögen, denen sie ihre Aufmerksamkeit zuwenden. Streng genommen ist übrigens auch das Kunstwerk ein Naturprodukt.

In Bezug auf die Verschiedenartigkeit des Sehens beim empirischen Kenner, beim Historiker und Ästhetiker, warnte Frimmel vor Unduldsamkeit. Das empirische Erkennen sei eine wertvolle Vorstufe für das wissenschaftliche Schauen und dürfe nicht verachtet werden. Ferner ziehe auch der Historiker gelegentlich einen gewissen Nutzen vom ästhetischen Schauen, zum mindesten in der Beziehung, dass er sich kein Arbeitsgebiet wählt, das ihn anwidert. Der Ästhetiker aber kann die Kunstgeschichte nicht missen, da sie ihm erst einen sicheren Boden durch das Bestimmen der Objekte zu schaffen hat. Ein rechter Kunstgelehrter soll verschiedene Arten des Sehens auszuüben wissen und sich bei aller Vorliebe für seine besondere Art des Sehens von Einseitigkeit fernhalten. In diesem Sinne, so schloss der Vortragende, sei auch das Thema vom Sehen in der Kunstwissenschaft für den kunstgeschichtlichen Kongress gewählt worden, wo sich Gelehrte und Kenner der verschiedensten Richtungen zusammengefunden haben. Bei ihnen sei Interesse dafür vorauszusetzen, was an ihrem Sehen verschieden, was daran gemeinsam sei.[1])

Nachdem der Vorsitzende den Dank der Versammlung ausgesprochen, erteilte er Professor Dr. Max Schmid (Aachen) das Wort zu einem Vortrage über den „Lichtbilderapparat“ (Skioptikon). Derselbe führte etwa folgendes aus:

Über die Bedeutung des Skioptikon für den kunstgeschichtlichen Unterricht habe er bereits auf dem Kölner Kongresse referirt. Er dürfe sich heute darauf beschränken, einen kurzen Nachtrag zu dem damals Vorgetragenen zu geben.

Zunächst darf mit Genugthuung konstatirt werden dass, trotz mancher von Fachgenossen geltend gemachten Bedenken, die Verwendung des Skioptikon auch an Hochschulen immer mehr sich ausbreitet. Dies würde in noch höherem Masse der Fall sein, wenn nicht die Beschaffung des Apparates mit allem Zubehör ca. 800 M., die Beschaffung der notwendigsten Glasbilder mindestens die gleiche Summe erfordern würde.

Indessen hat eine Rundfrage ergeben, dass das Skioptikon bereits im Gebrauch ist für die Vorlesungen an den Universitäten Berlin, Halle, Kiel, Königsberg, Göttingen, Breslau, Greifswald, München (für Archäologie), Basel und Innsbruck; ferner an den technischen Hochschulen in Aachen, Karlsruhe und Prag. Leipzig und Prag (Universität) haben gleichfalls die Einführung in Aussicht genommen. Wie weit noch in klassisch-archäologischen Kollegien das Skioptikon benutzt wird, ist dem Redner zur Zeit nicht bekannt.

Die Art der Benutzung ist sehr verschieden. Die einen benutzen es während des Vortrages im Kolleg, die anderen nach dem Vortrag, einige auch nur bei grossen öffentlichen Vorträgen. Das hängt zum Teil ja von der Vortragsweise des einzelnen ab.

Die Apparate werden zumeist von Schmidt & Haensch (Berlin) geliefert. Zu den bereits früher erwähnten Lieferanten von Glasbildern (besonders Plettner-Halle) ist noch das von einem jüngeren Fachgenossen, Herrn Dr. Stödtner (Berlin), begründete Institut für Diapositive hinzugetreten, das, mit grossen Mitteln arbeitend, eine umfassende Kollektion von Glasbildern zu sehr mässigem Preise bietet.

Der Vortragende behandelte sodann die verschiedenen Verfahren, einfachere Zeichnungen, Grundrisse, Demonstrationsskizzen u. dergl. für den Vortrag selbst herzustellen.

Das einfachste ist, die betreffenden Zeichnungen auf Pauspapier mit Tinte aufzupausen, zwischen zwei Gläser zu montiren und die Ränder der Gläser zu bekleben. Solche Gläser erhält man jetzt geschnitten vorrätig. Nur wenige Pauspapiere eignen sich für den Projektionsapparat. Unter den von Schleicher & Schüll (Düren) gelieferten hat das Leonin-Pauspapier Nr. 0, sowie das Leonin-Pauspapier Nr. 173 sich als bestgeeignet erwiesen. Da dieselben aber nicht Farbe annehmen, muss man für kolorirte Grundrisse u. dergl. das Minerva-Pauspergament Nr. 329 benutzen, das aber weniger lichtdurchlässig ist.

Ein anderes Verfahren besteht darin, dass man auf Gelatinepauspapier mit der Radirnadel die Zeichnung durch Einritzen aufpaust, was sehr dauerhafte und scharfe Bilder ergiebt. Auch die kleine Gelatineplatte montirt man am besten zwischen zwei Deckgläsern. Man kann auch mit einer Tusche (Dammar in Benzol gelöst, mit Kautschuklösung versetzt) direkt auf eine Glasplatte zeichnen oder tuschen und darauf wieder eine Schutzplatte aus Glas auflegen.

Redner behandelte schliesslich noch die Frage der

---

1) Frimmels Vortrag ist in bedeutend erweiterter Form bei Franz Deuticke (Wien, Leipzig) erschienen. Im Zusammenhang mit dem Thema steht auch ein Heft der „Kleinen Galeriestudien“ über Methodik und Psychologie des Gemäldebestimmens, dessen bevorstehendes Erscheinen soeben von der Verlagshandlung Georg Heinrich Meyer in Leipzig angezeigt wird.

Herstellung unzerbrechlicher Lichtbilder, der verschiedenen Brenner u. s. w. und schloss mit dem Wunsche, ihm fernerhin Mitteilungen über das Skioptikon, seine Verwendung an Hochschulen und etwaige Fortschritte auf diesem Gebiete zugehen zu lassen. Er erklärte sich seinerseits bereit, allen Interessenten gern durch Beantwortung diesbezüglicher Anfragen nach Kräften zur Verfügung zu stehen.

Dem Danke des Präsidenten an den Vortragenden folgte eine Einladung des Herrn Baron Weissenbach an die Kongressmitglieder, seine Kunstsammlungen in Graz auf der Rückreise zu besichtigen.

Die Reihe der offiziellen Vorträge war hiermit erschöpft, und der Ehrenpräsident des Kongresses, der verehrte Herr Bischof v. Bubics, schloss mit der folgenden herzlichen und zu Herzen gehenden Ansprache:

„Meine Herren! Zwei Momente sind es, die für das menschliche Herz als die schönsten erscheinen, der Morgen und der Abend. Mein Morgen ist schon vorüber, aber ich bin gottlob erhalten worden, um den Abend des Lebens zu geniessen, und ich glaube, dass der Lebensabend dann am schönsten ist, wenn er uns von der Sonne der Kunst und Wissenschaft vergoldet wird.

Meine geehrten Herren! Sie alle sind Gesandte grosser Kulturnationen und sind gekommen, um unsere kleine Kunst und Wissenschaft in Augenschein zu nehmen. Meine Herren! Es kann möglich sein, dass Sie viel Schöneres und Besseres schon gesehen haben aber ich kann Sie versichern, dass in keinem Lande die Kunst und Wissenschaft mit so viel Aufopferung und Mühen gefördert werden musste, als bei uns.

Meine Herren! Wenn Sie zurückkehren in Ihre schöne Heimat, behalten Sie in angenehmer Erinnerung unser Ungarland. Ich verabschiede mich von Ihnen mit dem Wunsche, dass Sie glücklich sein mögen, uns aber nicht vergessen.“

Brausende Éljen-Rufe erschallten, die nicht nur den Worten, sondern wohl ebenso sehr der ehrwürdigen Persönlichkeit des Redners galten. Dann schloss der Vorsitzende, Herr Professor v. Lützow, diese letzte Sitzung mit Dankesworten.

Noch aber war ein überaus delikater Punkt zu erledigen, die Besichtigung der Ankäufe, welche der unglückliche Direktor Pulszky für das Museum der schönen Künste gemacht hatte. Eine Erörterung derselben während der Sitzungen war von vornherein nicht in Aussicht genommen. Als höfliche Gäste hätten die Kongressmitglieder in diesem Falle kaum anders, als mit höchster Reserve und unter Betonung des Guten und Verschweigung des Minderwertigen sich äussern können. Der ungarischen Regierung mochte freilich daran liegen, von den anwesenden Fachleuten ein Urteil zu hören, wie es natürlich auch allen Anwesenden interessant erscheinen musste, durch Augenschein sich vom Thatbestand zu überzeugen. So waren denn sämtliche Ankäufe Karl Pulszkys in einigen Sälen provisorisch aufgestellt und mit höchster Liberalität zur genauesten Untersuchung und privater Kritik den Kongressmitgliedern überlassen worden. Sogar eine gedruckte Liste der Ankaufspreise wurde vorgelegt.

Nach dem, was sensationslüsterne Reporter darüber berichtet hatten, musste man eine wertlose Sammlung erwarten. In der That befanden sich auch unter diesen Neuerwerbungen Arbeiten, die jedenfalls für ein hauptstädtisches Museum wenig geeignet erscheinen, einzelnes liess sogar daran zweifeln, ob der Erwerber, der doch ein tüchtiger, unterrichteter und vielgereister Fachmann war, im Momente des Ankaufes sich seiner Handlungsweise völlig bewusst war. Im übrigen aber fanden sich daneben so viel tüchtige Werke, dass eine Anzahl der Kongressmitglieder sich veranlasst sah, gegenüber unrichtigen oder entstellten Berichten ungarischer Tagesblätter eine Erklärung abzugeben, die mit den Worten schloss „dass neben manchen, rein kunsthistorischen Wert besitzenden Objekten auch vieles hervorragende und die Zierde einer jeden Sammlung bildende Material vorlag“. Da Bredius und Hymans neben einer Reihe deutscher Gelehrter diese an die Budapester Korrespondenz gesandte Erklärung unterzeichneten, überdies Julius Lessing noch im Pester Lloyd eine weit ausführlichere, aber im gleichen Sinne gehaltene Erklärung abgab, so dürfen diese ruhig und objektiv gegebenen Vota der ungarischen Kunstverwaltung gegenüber tendenziösen und übertriebenen Angriffen wohl von Wert sein.

Übrigens gehörten die vor diesen Objekten verlebten Stunden wohl zu den anregendsten des Kongresses. Gruppen lebhaft diskutirender Fachgenossen zogen von Bild zu Bild, über Echtheit oder Unechtheit, Grad der Erhaltung oder Übermalung, Taufnamen und Marktwert der Bilder wurde zum Teil mit Leidenschaft gestritten.

Besonders lebhaft gestaltete sich die Diskussion vor dem als „Porträt des Antonio Tebaldeo von Rafael“ für 64579 Gulden angekauften Bilde aus der Sammlung Scarpa, dessen Zuteilung an Sebastiano del Piombo von den meisten anerkannt wurde. Allerdings hat das Bild stark gelitten und ist in wesentlichen Teilen übermalt, so dass es fraglich ist, was nach Entfernung der Übermalung vom Original noch erhalten bleibt, dessen koloristischer Reiz jedenfalls stark beeinträchtigt sein dürfte.

Von italienischen Gemälden wurde besonders eine heilige Katharina von Alexandrien von D. Lorenzo Monaco geschätzt, mehr noch die zarte Madonna des Filippino Lippi.

Glückliche und nicht übertrieben kostspielige Erwerbungen der niederländischen Schulen kommen

hinzu. Die „Anbetung des Kindes“ von Gerard David, von Pulszky während des Kölner Kongresses erworben, und das Diptychon des Jan van Scorel (Sta. Catharina und Sta. Barbara), um 3649 fl. angekauft, dürfen als gute Galeriebilder gelten, ebenso das Doppelporträt, das dem van der Helst zugeschrieben wird (6420 fl.), ferner „Esther und Mardochai“ von Aart van Gelder, der sogenannte Pieter Aertsen (Bauer, Butter verkaufend), und G. van den Eeckhouts „Segen Jacobs“. Ein Studienkopf in Rubens' Manier erregte lebhaftes Interesse, von einigen als eigenhändige Arbeit des Rubens, von anderen als Arbeit des jungen van Dyck erklärt. Künstlerisch sehr geringwertig, aber typologisch interessant ist das Werk eines Italieners oder italienisirenden Niederländers, den Gekreuzigten darstellend, dessen Füsse auf einem Kelche ruhend dargestellt sind.

Unter den Skulpturen befand sich vieles, das an sich künstlerisch nicht hervorragend, doch zur Illustrirung der Kunstweise des Quattrocento von Interesse war. Die Stiche und Radirungen (besonders Rembrandt) konnten als Grundstock eines im Entstehen begriffenen Kabinetts nur willkommen sein. Wie Lessing in seiner Erklärung hervorhob, lässt sich eben nicht im Handumdrehen eine wertvolle Sammlung mit einer viertel Million Gulden zusammenkaufen, das erfordert Zeit und Geduld. Dass Pulszky, abgesehen von einigen groben Irrungen, mehr als nötig Mittelware und Unterwertiges mit in den Kauf genommen, bleibt bedauerlich, Perlen ersten Ranges konnte er in dieser Zeit und mit diesen Mitteln aber schwer gewinnen. Wer das verlangte, that ihm Unrecht.

Nachdem damit die offiziellen Arbeiten erledigt waren, versammelte eine Einladung des Ehrenpräsidenten, Erzbischof v. Bubics, noch einmal alle Kongressmitglieder zu einem Festmahle im Hotel Erzherzog Stefan, das in seinem Verlaufe erkennen liess, wie sehr gemeinsame Arbeit und gemeinsamer Genuss in wenigen Tagen dieselben einander nahe gebracht hatte. Dass die allgemeine Begeisterung und die Vorzüge von Küche und Keller einen endlos dahinfliessenden Redestrom erzeugten, bedarf nicht der Erwähnung.

Am Abend dieses dritten Oktober gab der Ungarische Künstlerverein eine Soirée in den Sälen der Kunstausstellung, die vor den Thoren der Millenniumsausstellung in dem edel und zweckmässig gestalteten Künstlerhaus, einem Werke des Architekten Schickedanz, sich befindet. Die Ausstellung bot ein anziehendes Bild der noch jungen, aber stark entwickelten modernen ungarischen Kunst. Die angenehme Form, in welcher das Studium derselben ermöglicht wurde, erhöhte diesen Eindruck.

Der folgende Tag, ein Sonntag, war dem Studium der Museen und der Ausstellung bestimmt. Aber er brachte noch ein glänzendes Schauspiel, die Eröffnung der neuerbauten Franz-Josephs-Brücke durch den König von Ungarn, Kaiser Franz Joseph. Den Kongressmitgliedern war völlig ungehinderter Zutritt gestattet und bewundernd durchschritten sie die Reihen der Minister und ungarischen Magnaten, die in ihren prachtvollen Kostümen, S. Majestät erwartend, sich um das Kaiserzelt scharten. Welche Pracht der Stoffe und Pelze, der federgeschmückten Baretts und vor allem der Metallarbeiten! Die breiten, gold- und edelsteingeschmückten Gürtel, Mantelketten und Spangen, die prachtvollen Krummsäbel, die mit Filigran, Email und Steinen gezierten Schliessen und Knöpfe sind oft alte Familienerbstücke oder diesen nachgebildet. Einen Teil der kunstgewerblichen Schätze, die in der historischen Ausstellung bewundert worden waren, sah man hier gleichsam zum Leben erweckt. Als dann die hohe, noch immer so elegante Gestalt des Kaisers auftauchte und er an der Spitze dieser glänzenden Schar die Brücke betrat, machte dieses herrliche Kostümbild in der milden Oktobersonne, dieser wunderbare Ausblick auf die von Bergen umsäumte Donau und auf die bunten Volkstrachten ringsum, allen einen tiefen und nachhaltigen Eindruck.

Für die Mehrzahl der Anwesenden schloss damit die Reihe der Kongresstage würdig ab. Eine kleine Schar folgte der Einladung der ungarischen Regierung zu einer Studienfahrt nach Ungarn.

ZUM DREIHUNDERTJÄHRIGEN JUBILÄUM DER NEUSTADT HANAU

WER das freundliche und gewerbreiche *Hanau* besucht hat, kennt den eigenartigen Dualismus seiner baulichen Anlage, wie ihn so ausgesprochen nicht viele deutsche Städte aufweisen. Eine Altstadt von mittelalterlichem Gepräge schmiegt sich engbrüstig mit krummen Gassen und unregelmässigem Marktplatz an ein früheres Kastell, das die Niederungen der dem Main zufliessenden Kinzig beherrschte, eine Neustadt mit geraden Strassen, regelmässigen Häuservierecken und weitem Markt- und Kirchplatz setzt sich unmittelbar daran, in das Blachfeld nach dem Hauptstrom selbst hinausstrebend, mit dem sie ursprünglich durch einen, jetzt grösstenteils verschütteten, Kanal in unmittelbare Verbindung gebracht war. Das historisch Interessante daran ist nun, dass wir in dieser Neustadt Hanau — abgesehen natürlich von den modernen Vorstädten — eine nach einheitlichem Plan fast schon im modernen Geiste vollzogene Stadtgründung des 16. Jahrhunderts vor uns haben. Niederländische und wallonische Protestanten, erst im benachbarten Frankfurt aufgenommen, dann durch den Glaubenseifer der lutherischen Stadtprediger wieder verscheucht, sind ihre Urheber. Sie schlossen am 1. Juni 1597 mit dem reformirten Grafen Philipp Ludwig II. von Hanau-Münzenberg einen Vertrag, der ihnen die Gründung und Ausgestaltung eines eigenen städtischen Gemeinwesens gewährleistete, nachdem bereits in den ersten Monaten des Jahres das neue Stadtgebiet abgesteckt und die Besiedlung eingeleitet war.

Das dreihundertjährige Jubiläum der Gründung der Neustadt Hanau, das somit zu Pfingsten 1897 gefeiert worden ist, hat mehrere Festschriften [1]) hervorgerufen, die je nach ihrem speciellen Zweck auch die Kunstdenkmäler der Stadt in den Kreis ihrer Betrachtung ziehen. Da diese Publikationen aber in erster Linie lokalhistorische Gesichtspunkte verfolgen, so genügt es hier im allgemeinen auf sie hinzuweisen. Nur das der *Nesslerschen* Schrift in einer Lichtdruckreproduktion beigegebene interessante Bildnis Jean Calvins (dadirt 1540) sei hervorgehoben, das allerdings nicht, wie der Verfasser meint, „Holbein oder seiner Schule“ zuzuschreiben sein wird. Eine kunstgeschichtliche Festgabe zum Jubiläum haben *A. Winkler* und *J. Mittelsdorf* mit ihren „Bau- und Kunstdenkmälern der Stadt Hanau“ gebracht. [1]) Sie ist um so wichtiger, als die kärglichen Notizen, mit denen Hanau bisher (bei Lotz und Dehn-Rothfelser, Lübke, Gurlitt) in der kunstgeschichtlichen Litteratur vertreten war, an entscheidenden Punkten ungenau sind. Nun liegt aber gerade für die Baugeschichte der Stadt ein sehr reiches und zuverlässiges Material vor, das gestattet, namentlich die so eigenartige, im Sturmschritt vollzogene Gründung und Entwicklung der Neustadt mit aller Sicherheit zu verfolgen. Für die Geschichte des deutschen Städtebaues ist hier ein neuer Eckstein gelegt. Wir sehen, wahrscheinlich zum allerersten Mal, ein bürgerliches Gemeinwesen ohne geschichtlichen und eigentlich nationalen Zusammenhalt — sprach doch der grössere Teil der Ansiedler französisch, der andere vlämisch —, aber geeint durch Glaubenseifer und gemeinsam erlittene Verfolgungen sich nach eigenem Bedürfnis und Plan eine wohlbefestigte Stadt erbauen, genau wie sie auf dem Papier entworfen war, nüchtern und reizlos für das nach malerischen Eindrücken suchende Auge, aber bequem, praktisch und mit einer Voraussicht späterer Entwicklung. Lässt sich für den Plan der Stadt und ihre Befestigungen noch ein persönlicher Urheber namhaft machen — der Ingenieur *Nicolas Gillet* —, so tritt der demokratische Grundzug dieses merkwürdigen Stadtbaues noch deutlicher hervor in dem bedeutendsten Einzelwerk, das er aufzuweisen hat: der französisch-niederländischen Doppelkirche. Auch den sorgfältigen Untersuchungen *Winklers* ist es nicht gelungen, in dem reichhaltigen Urkundenmaterial unzweifelhafte Hinweise auf eine bestimmte Persönlichkeit zu entdecken, welcher Plan und Ausführung

1) Graf Philipp Ludwig II. und die Gründung von Neu-Hanau. Von Dr. *O. Ankel.* — Festschrift zur 300 jährigen Jubelfeier der wallonischen Gemeinde zu Hanau. Von *Carl Nessler,* Pfarrer der wallonischen Gemeinde. Mit 25 Lichtdrucktafeln, 2 Autotypien und 2 Zinkätzungen. — Festschrift zur 300jährigen Jubelfeier der niederländisch-reformirten Gemeinde zu Hanau. Von Pfarrer *Arthur Wessel.* — Dr. *R. Suchier,* die Münzen der Grafen von Hanau. (Sämtlich Hanau 1897.)

1) Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Hanau. 1. Teil. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. *A. Winkler,* Bibliothekar der königl. Zeichenakademie, und *J. Mittelsdorf,* Architekt und Lehrer der Kgl. Zeichenakademie. Hanau 1897.

dieses seltsamen Bauwerkes zugeschrieben werden könnte. Es muss vielmehr als wahrscheinlich gelten, dass die ersten Risse im Kreise der Ansiedler selbst entstanden, vielleicht aus gemeinsamen Beratungen hervorgegangen sind. Die drei Namen, welche in der Baugeschichte der Kirche — von 1599 bis 1608 — besonders hervortreten: René Mahieu, Daniel Soreau und Johann de Hollande bezeichnen auch nur Laien, die sich vielleicht im Besitz einiger dilettantischer Architektur- und Zeichenkenntnisse befanden. Berufsmässige Bauleute wurden erst im spätern Verlauf der Arbeit gelegentlich zu Gutachten herangezogen. Der Bau ist also — und das erklärt zugleich am besten seine Eigenart — Laienarbeit, hervorgegangen aus dem praktischen Bedürfnis einer doppelsprachigen protestantischen Gemeinde. Wie hierdurch einerseits die Zweiteilung des Inneren bedingt ist, so ergeben sich daraus im Zusammenhang mit den auch anderwärts um diese Zeit im Protestantismus sich regenden Baugedanken die centrale Gestaltung jedes Teils, die Anordnung der Kanzel an der einen Polygonseite und die Anbringung von Emporen. Es gelingt dem Verfasser in der Abbildung eines alten Hugenottentempels zu Lyon vom Jahre 1564 ein sehr wichtiges Analogon für diese Grundgedanken der Raumgestaltung in den beiden Hanauer Kirchen beizubringen. Was aber die eigentümliche Ineinanderschiebung ihrer Grundrisse — eines Zwölf- und eines Achtecks — anbetrifft, so darf vielleicht in hypothetischer Ergänzung seiner Ausführungen darauf hingewiesen werden, dass dieselbe sich ganz ähnlich im Grundplan der Gesamtstadt mit ihren Befestigungswerken wiederholt: das grössere Achteck der Neustadt schiebt sich ja auch mit Verlust zweier Polygonseiten an das kleinere Vieleck der Altstadt. Sollte dieses Planbild also nicht doch einen gewissen vorbildlichen Einfluss geübt haben? Im Übrigen war, wie bei den ersten selbständigen Regungen des protestantischen Kirchenbaues auch sonst vornehmlich das Bedürfnis der Predigt massgebend und das ist in mustergültiger Weise befriedigt. — Für den Aufbau wurde trotz der Centralanlage auf kuppelartige Ausbildung selbstverständlich verzichtet. Vielmehr sind die Dächer beider Kirchen als Hängewerke konstruirt, die bei der grossen Weite der freien Spannung (24 resp. 14 m) sich namentlich in der wallonischen Kirche zu kolossaler Höhe erheben, so dass der über der Scheidewand aufgeführte Turm nur als Dachreiter wirkt. Die Einzelformen der Innenarchitektur bieten, von den zierlichen Stuckornamenten der Felderdecken und etwa den Kanzeln abgesehen, nichts Bemerkenswertes, die der Aussenarchitektur sind dürftig; massgebend waren die Formen der niederländischen Renaissance. Die Doppelkirche wirkt in ästhetischer Hinsicht wenig befriedigend, dem historisch geschulten Auge bietet sie in ihrer wenn auch plumpen, so doch energischen Ausgestaltung eines positiven Grundgedankens höchst Eigenartiges.

Von geringerem architektonischen Interesse sind die Kirchen der Altstadt Hanau, doch findet sich unter den Grabdenkmälern des Hanauer Grafengeschlechtes mehr als ein hervorragendes Werk. (Manches davon bereits in Ortweins „Deutscher Renaissance“ publizirt.) Kunstgeschichtlich merkwürdig sind aber zwei Chorstuhlwangen mit den geschnitzten Bildnisfiguren Reinhards IV. von Hanau-Münzenberg († 1512) und seiner Gemahlin Katharina von Schwarzenburg († 1514), die in Anordnung, Tracht und, so weit erkennbar auch in den Gesichtszügen sehr an das Liebespaar auf dem schönen Doppelbildnis in Gotha erinnern, das *E. Flechsig* in dieser Zeitschrift (N. F. VIII S. 15 f.) überzeugend als Werk des „Meisters des Hausbuchs“ nachgewiesen hat. Da das Gemälde nach dem darauf befindlichen Wappen sicher ein Paar aus dem Hanauer Grafengeschlecht darstellt, so ist *Winklers* Vermutung, dass dies eben Reinhard IV. und seine Gemahlin als Brautleute seien, wohl berechtigt. Das „Schnürlein“, das die Braut dort ihrem Liebsten überreicht, trägt er hier als Haarreif. Da die Vermählung des Paares 1496 stattfand, so wäre damit eine nähere Datirung für das Bild gewonnen.

Besonders rühmend hervorzuheben bleibt der reiche und gut gewählte Illustrationsschmuck des Buches. Die Abbildungen sind grösstenteils von den Verfassern selbst gezeichnet; mit einigen feinen Detailzeichnungen hat sich auch Herr Architekt *J. Eitzenberger* beteiligt. Das ganze mit viel Liebe und Fleiss gearbeitete und hübsch ausgestattete Buch dürfte nach einer bestimmten Richtung hin, auch abgesehen von der thatsächlichen Bereicherung des Wissens, die es bringt, anregend und vorbildlich wirken. Denn bei den vielfach so ungenügenden Resultaten der offiziellen amtlichen Denkmälerinventarisation bleibt zu wünschen, dass sich auch anderwärts, wie hier, die geeigneten Kräfte vereinigen möchten, um die Kunstdenkmäler einer Stadt oder eines engeren Bezirkes in einer den wissenschaftlichen Anforderungen wirklich entsprechenden Weise zu verzeichnen und zu bearbeiten.

M. SEMRAU.

BÜCHERSCHAU

Vorlesungen über Ästhetik von *K. Heinrich von Stein.* Nach vorhandenen Aufzeichnungen bearbeitet. Mit H. v. Steins Bildnis. Stuttgart, J. G. Cotta Nachfolger, 1897.

Man kann keine Schrift Heinrich von Steins lesen, ohne schmerzlich zu bedauern, dass das Schicksal so hart war, gerade ihn so jung abzuberufen. Denn Heinrich von Stein wäre wohl einer der Grossen unter den Ästhetikern geworden. Er war ein selbständiger Denker und Beobachter; eine künstlerische Natur mit klaren und frischen Sinnen, gesund im Gefühl, voller Begeisterung für seine Wissenschaft, die ihm als die Wissenschaft vom menschlichen Gemüt über alle anderen philosophischen Disziplinen erhaben schien, und zudem hatte Stein eine seltene litterarische Begabung. Die Kunstphilosophie hat nicht am wenigsten darum der Kunstgeschichte den Rang in der Beliebtheit abtreten müssen, weil sie — langweilig geworden war. Indes die Kunsthistoriker die sinnenfreudige Welt der Kunstwerke und Künstlergeschichten vor der Phantasie der Leser enthüllten, verloren sich die Kunstphilosophen in haarspalterische Kämpfe um die Grundbegriffe des Schönen und Ästhetischen, des Erhabenen und Komischen; man stritt um Worte und sah nichts von der Kunst, in die man eingeführt werden wollte. Das war langweilig und vertrieb das Publikum. Die modernen Ästhetiker haben jedoch ihre Lehre daraus gezogen. Sie sind nicht bloss in ihrer Methode Empiriker, sondern auch in ihrer Darstellung. So z. B. bespricht Johannes Volkelt in seiner „Ästhetik des Tragischen" eine kaum übersehbare Anzahl von tragischen Dichtungen und Dichtern, und diese Fülle von künstlerischen Anschauungen macht sein Buch fesselnder als es ohne sie geworden wäre. Auch Stein ging von dieser Überzeugung aus; ihm war die Gabe, anschaulich zu philosophiren, durch ein glückliches Exempel und Gleichnis sich unmittelbarer verständlich zu machen, in besonderem Masse eigen, und das macht seine Vorlesungen über Ästhetik zu einer dankbaren Lektüre, obwohl sie fragmentarisch, aphoristisch, unvollendet sind. Sie sind teils nach seinen eigenen Aufzeichnungen, teils nach den Aufschreibungen eines seiner Zuhörer gewiss recht mühsam nachkonstruirt worden. Stein pflegte sich für seine Vorlesungen an der Berliner Universität (1885—87) nur Schlagworte, Thesen zu notiren, deren Ausführung er der freien Eingebung der guten Stunde überliess. Einzelne Kapitel hat er indes nach einer und der anderen Vorlesung ausgeführt niedergeschrieben. Wir haben daher nur den Entwurf eines Systems vor uns. Dass ihn Stein selbst bei längerem Leben noch ausgearbeitet hätte, erscheint mir zweifellos; denn auch er enthält manche Lücken. — In dem grossen Gegensatz der Schulen stand Stein auf Seite der sogenannten Gehaltsästhetiker; Fechner, Vischer, Semper, Wagner bezeichnet er als seine wichtigsten Meister. Der ästhetische Genuss erscheint Stein nicht allein auf der Einheit und Überschaubarkeit, auf dem Rhythmus und Wohllaut der schönen Dinge begründet, sondern auf dem freudigen Gefühl der Mitthätigkeit der Seele beim ästhetischen Schauen und Betrachten. Auf diese Thätigkeit im Genuss legt Stein grossen Nachdruck. Die ästhetische Kontemplation und vollends die Begeisterung des Künstlers erscheint ihm als höchste Thätigkeit des Gemüts. Die Kunst selbst definirt er als „Bewältigung des Stofflichen"; sie ist ihm der Ausdruck der geistigen Freiheit des Menschen, seiner Herrschaft über alle Widerstände — über rohes Material wie über menschliche Leidenschaften —, und man merkt schon daraus, dass sich H. v. Stein im wesentlichen in der Richtung der klassischen Ästhetik bewegt, in die er allerdings auch noch Schopenhauers Ideenlehre aufnimmt. Interessant ist, dass Stein seine Ästhetik in zwei Hälften teilt, in einen systematischen und einen historischen Teil, und im letzteren nicht bloss einen Überblick über die Ideale der Kunst seit der Renaissance giebt, sondern auch eine Geschichte der Kunsttheorien hineinzieht, hingegen aber für die Psychologie der einzelnen Künste und für die Lehre von der Phantasie keinen Raum findet. Das wäre bei längerem Leben gewiss anders geworden. Indes enthalten die ersten 50 Seiten rein systematischen Inhalts so viel anregende Bemerkungen, dass sie nicht bloss wegen ihres Autors von Interesse sind. Im zweiten historischen Teil spricht Stein aphoristisch, aber sehr geistreich von den Künsten in der Renaissancezeit, von Shakespeare und Cervantes, vom französischen Klassicismus, der Richtung aufs Natürliche bei den Engländern und schliesslich auch von der deutschen Ästhetik bis auf Schopenhauer und Wagner.

M. NECKER.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



B.v.d.Helst pinx. Heliogravure H.G.Brinckmann

DOPPELBILDNIS

Verlag v. Seemann & Co, Leipzig



Rembrandt pinx. Meisenbach Riffarth & Co. hel. u. impr.

REMBRANDTS BRUDER IM HELM.

Eigentum des Kaiser Friedrich – Museums – Vereins

REMBRANDT'S BILDNIS SEINES BRUDERS ADRIAEN HARMENSZ VAN RIJN IN DER BERLINER GALERIE

VON *FERDINAND LABAN*

Es giebt keine fleissigeren Wesen als die grossen Genies. Wie sie denn auch immer die Ursache des vermehrten Fleisses unter den ihnen nachgeborenen Geschlechtern geworden sind!

Wer empfindet es nicht fast für unausführbar, sich die künstlerische Hinterlassenschaft Rembrandts als den Ertrag nur eines Menschenlebens vorstellen zu müssen? Und wer gedenkt nicht mit inniger Befriedigung der emsigen Mühen jener kleinen Schar, die uns erst in den Stand gesetzt hat, das Lebenswerk des grössten aller Maler doch einigermassen überschauen zu können?

Indessen: „Fleiss“ und „Mühe“ sind Worte, die recht niedrig im Werte stehen. Es wird besser gefallen, wenn ich, nach hergebrachter Weise, sage: die grössten Genies sind stets auch die fruchtbarsten und ihr Schaffen bildet das unerschöpfliche Thema gelehrter Forschung.

Wilhelm Bode zählte vor einem Decennium 377 Bilder Rembrandts, die er selbst zu sehen und zu prüfen in der Lage war.[1] Derzeit sind ihm bereits „mehr als 500“ aus eigener Anschauung bekannt.[2]

Diese Zahlen geben zu denken. Sie zeigen unter anderm auch, in welchem Nachteil sich der grosse Maler gegenüber dem grossen Dichter hinsichtlich der Geltendmachung seines gesamten Wirkens befindet. Shakespeare, der 1616 starb, konnte schon seit dem Erscheinen der ersten Folio-Ausgabe von 1623 zum grössten Teile, bestimmt aber seit dem Druck der dritten Folio-Ausgabe von 1664 in seiner Totalität durch jeden, der des Lesens kundig war, betrachtet werden. Der 1669 verstorbene Rembrandt hingegen musste über zweihundert Jahre warten, bis sich jenes verschwindend kleine Fähnlein zusammenfand, das, nach Überwältigung ungeheurer Aufgaben, von sich sagen durfte: wir haben fast „sämtliche Werke“ Rembrandts mit eigenen Augen gesehen.[1] — Die oben angeführten Zahlen bringen uns sodann den Gedanken recht nahe, welche entscheidende Rolle bei der gewissenhaften Verwaltung des Nachlasses eines grossen Malers im Haushalte des Weltgetriebes dem blinden Zufall zu spielen überlassen bleibt. Dem Dichter ist der unversehrte Fortbestand seiner Schöpfungen in ganz anderer Weise gesichert als dem Maler. „Ein geschriebenes Wort ist ewig“ — mag das immerhin eine Hyperbel sein! Wir vermöchten uns aber, wenigstens seit Erfindung der Buchdruckerkunst, den Untergang grosser Geisteswerke, die, unsterbliches Leben in den Adern, vernehmlich zu ihrer Mitwelt gesprochen haben, nimmermehr vorzustellen. Unfassbar dünken uns Katastrophen, denen Shakespeares Dramen zum Opfer fielen, während ein Schicksal, wie es Lionardos Abendmahl ereilt hat, eigentlich nur als drastisches Exempel des gemeinsamen Loses alles Malerwerkes aufgefasst werden muss. Über jedem Gemälde hängt das Damoklesschwert. Von der beständigen Gefahr unwiederbringlichen Verlustes, wie sie der Kunstforschung droht, hat die Litteraturforschung kaum

1) Studien z. Geschichte d. holländ. Malerei. Braunschweig 1883. S. 610.

2) Rembrandt, Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde, Bd. I. Paris 1897. Im Vorwort.

1) Die hohe Gemäldeziffer, welche John Smith's 1836 erschienener grundlegender Katalog aufweist (614 Nrn. und 32 Nrn. Supplement), kann hier nicht weiter in Betracht gezogen werden. Smith hatte eben einen grossen Teil der von ihm gebuchten Bilder nicht selbst gesehen und musste daher unkritisch verfahren. Dasselbe, in gesteigertem Masse, gilt von dessen Nachfolger C. Vosmaer. Diesem war nicht die Hälfte von den 398 Gemälden, welche sein 1877 in zweiter Auflage veröffentlichtes Buch verzeichnet, vor die Augen gekommen. In den angeführten Gesamtsummen sind übrigens die verschollenen Werke mitenthalten, während sie bei den Bodeschen Zählungen fehlen. E. Michel, der vor einer beträchtlichen Anzahl von Werken unseres Künstlers gestanden hat, notirt (1893) in seinem Rembrandtwerk 447 Gemälde.

eine Ahnung. Handelt es sich bei dem Litterarhistoriker, abgesehen von philologischer Restaurirarbeit, nur um berichtigtes Verständnis unzerstörbarer Objekte, so bedeutet die Thätigkeit des Kunsthistorikers in vielen Fällen geradezu eine Rettung der Objekte selbst. Wohl grenzt es an das Wunderbare, dass sich 228 Jahre nach Rembrandts Tode nicht weniger als 500 von seinen Bildern in dem durch die ganze civilisirte Welt ausgespannten kunstkritischen Netz haben auffangen lassen.

Wir wiederholen: vor der Erfindung und Vervollkommnung der modernen Verkehrsmittel war nicht daran zu denken, dass auch nur ein Mensch den Versuch wagen konnte, sich einen auf Autopsie beruhenden Totalüberblick über Rembrandts Schaffen zu erwerben. Ebenso unerlässlich erscheint uns die voraufgegangene Entdeckung der Photographie und der auf ihr basirenden höchst ausgebildeten Vervielfältigungsverfahren. Notwendig war ferner das Eingreifen des allgewaltigen Schicksals, wie es sich im Zertrümmern und Aufbauen mächtigen Privatbesitzes offenbart, und das hierbei nicht nur Geld unter die Leute bringt, sondern zuweilen auch — Rembrandts; notwendig der im Gefolge davon auftretende moderne Kunsthandel, dessen Schätze von der argusäugigen Forschung im Fluge erhascht sein wollen. Zu alledem musste sich schliesslich die prädestinirte Persönlichkeit hinzufinden, die bereit war, mit der Dransetzung ihrer ganzen Energie, alle sich ihr darbietenden Hilfsmittel auszunützen, um die Summe von Rembrandts künstlerischem Wirken zu ziehen.

Ich mache mich keiner rhetorischen Übertreibung schuldig, sondern spreche nüchtern und präcise eine Thatsache aus.

Wilhelm Bode geniesst nicht nur den Ruhm, an der Spitze der Rembrandt-Forschung zu stehen, sondern er geniesst, recht im eigentlichsten Sinne des Wortes, das souveräne Glück, mit allen bekannten über Europa und Amerika verstreuten Werken des grössten Malers aus eigener Anschauung vertraut zu sein. Wenn je Forschen und Genuss eines war, dann hier. Ich glaube, das muss besonders auch jenen einleuchten, die ein oder zwei Jahre ihres Lebens hindurch dazu verurteilt waren, zwecks Herstellung einer Dissertation, mit stilkritischem Bemühen der Erdenspur eines „Meisters“ dritten oder vierten Ranges nachzujagen. Während jeder seinen Shakespeare oder Goethe für nur wenige Mark kaufen kann und er diese Gewaltigen dann wirklich besitzt (kein Kaiser und König besitzt sie in höherem Grade!), wird Rembrandt selbst nach der hoffentlich glücklich die Vollzahl der projektirten Bände erreichenden Publikation Bodes leider für die Meisten in vielen Fällen — Photographie bleiben. Um so grösser muss unser Dank sein dafür, dass Bode mit nie erlahmendem Eifer bestrebt ist, die erreichbaren Originale in sorglicher Auswahl aus der Verlorenheit des Privatbesitzes für die ihm unterstellte öffentliche Galerie zu sichern. Wenn wir den, von günstigem Seitenlicht erhellten neuen Rembrandt-Saal der Berliner Gemälde-Galerie betreten, wo uns, vom olivgrünen Sammet-Hintergrund kräftigprächtig sich abhebend, zwanzig „Rembrandts“ begrüssen, so gewinnen wir die Überzeugung, es erstrahle hier, mitten in Deutschlands Herzen, neben Dresden und Kassel — um nur diese Orte alten Glanzes zu nennen — ein Schatz von hinreissender Wirkung, den vor zwei Decennien zu ahnen sich wohl niemand hätte beifallen lassen.

Zu diesen zwanzig Bildern ist — leider muss es mit ihnen bereits um den Raum kämpfen! — jetzt das einundzwanzigste hinzugekommen. Das Gemälde, dessen allererste Abbildung zu bringen wir in der angenehmen Lage sind, ist, abgesehen von einer flüchtigen Notiz Bodes,[1]) meines Wissens in der Litteratur nirgends erwähnt. Es soll seit einigen Jahren im Handel herumgespukt haben, ohne indessen in seinem damaligen Zustand, der die Beurteilung behinderte, und bei der exorbitanten Forderung auf den entschlossenen Käufer zu treffen. Aus schweizer Besitz stammend, hat es schliesslich über London (P. u. D. Colnaghi) seinen Weg nach Berlin gefunden, wo die durch Prof. Hauser vorgenommene Reinigung jedes hinsichtlich der untadeligen Erhaltung etwa aufgetauchte Bedenken endgültig zerstreute. Das auf Leinewand gemalte, unsignirte Bild misst 67 cm in der Höhe und 50 cm in der Breite. Auch in Betreff des dafür gezahlten Preises (22 000 M.) reiht es sich unter die glücklichsten Erwerbungen der K. Museen ein.

Bei unserem ersten Blick, der das Bild streift, tritt uns, magisch funkelnd, in Naturgrösse, ein silber-vergoldeter Renaissance-Helm entgegen, ein Objekt von solcher stupenden Bravour der malerischen Mache, von einer solchen Kühnheit und Zartheit des Effekts, von einer derartigen künstlerischen Treffsicherheit, dass wir geneigt sind, auszurufen: dies Bild heisst „der Helm“ — gerade wie man des Velazquez „Übergabe von Breda“ schlechtweg „las lanzas“ getauft hat. Ohne Frage: wir sind überrumpelt!

Es mochte um das Jahr 1650 gewesen sein. Saskia war seit acht Jahren todt, Rembrandts ungezügelte Sammlerleidenschaft wird wohl schon damals die ersten umdüsternden Schatten auf seine wirtschaftliche Lage geworfen haben. Ein prachtvoller Helm fällt ihm in die Hände. Er hat zwar schon viele Helme gemalt, sich selbst in früheren Jahren mit einer blinkenden Sturmhaube, als ob er scharf in die Zukunft ausluge, abgebildet (Kasseler Galerie); aber dieses

1) Oud-Holland, 1891, S. 4.

kostbare Stück übertrifft all seinen Waffenreichtum. Da tritt sein um zehn Jahre älterer Bruder, der von Leyden nach Amsterdam herübergekommen ist, in das Atelier. Gelernter Schuster, jetzt Müller, im Teilbesitze der vom Vater vererbten Mühle an der Witte poort. Unverkennbar Rembrandtsche Physiognomie: Rembrandt, seines Genies entkleidet. Dem früh gealterten Manne hat das Schicksal hart zugesetzt: wortkarg, mit verhaltenem Grame sitzt er dem Künstler gegenüber, viel des Allzuschweren auf dem Herzen, ohne Trostblick in die Zukunft, mürbe und resignirt, sein Leiden mit der Beständigkeit und Stumpfheit der stummen Tiere tragend, überwunden und noch nicht vernichtet. Ihm nun, dem darob nicht wenig Überraschten, stülpt der Künstler den Helm auf das Haupt. Wie bedrückt von Beschämung, als ob ihm dieser Schmuck nicht zieme, doch liebevoll-willig auf das Verlangen des ungestümen Malers eingehend, senkt der Bruder die Augen. Und indem sich Rembrandt anschickt, nach diesem Modell eine Studie auszuführen, gestaltet sich diese geheimnisvoll-unwillkürlich zu einem Symbole der Tragik überhaupt, gleichsam zu einer Ahnung seines eigenen Loses: der in innerster Seele erschütterte Held, überstrahlt von der Aureole des Ruhmes. Es ist ein Gedicht! Ein tragisches Idyll! — Doch wie? Ein Held? Dieser Müller? Immerhin! Erschaut ihn doch das Auge des Genies, das nicht nach „Hoch“ und „Niedrig“ urteilt und nur eine „innere Fallhöhe“ kennt. Denn er ist „ein Mensch gewesen, und das heisst ein Kämpfer sein!“

Es kann nicht in meiner Absicht liegen, mit dieser Improvisation der eingehenden, mehr „steckbrieflichen“ Beschreibung des Bildes aus dem Wege zu gehen. Indessen: warum sollten wir die Gedanken des ersten Eindrucks nicht auch zu Worte kommen lassen! Dieser erste Eindruck aber wird bestimmt durch das Geheimnisvolle, das in dem Bilde durchaus vorwaltet. Und dieser Zauber erscheint keineswegs gebrochen, wenn wir bei kühler Überlegung so weit gelangen, auszusprechen, das Bild bestehe aus zwei disparaten Hälften: einerseits dem Prunkhelm als einer Sache für sich, anderseits dem Porträt eines schlichten alten Mannes, in welchem wir aller Wahrscheinlichkeit nach Rembrandts Bruder zu erkennen haben. Es genügt aber ein frischer, nur in der Anschauung aufgehender Blick: sofort fühlt sich unsere Phantasie wieder energisch zur Thätigkeit aufgeregt, und die Empfindung einer mit Worten schwer zu bezeichnenden Ergriffenheit strömt von dem Bilde unmittelbar auf uns über.

Das Signalement des neuesten Rembrandts der Berliner Galerie lautet: Brustbild eines alten Mannes in Lebensgrösse, mit kurz gehaltenem weissen Schnurrbart, kleinem Kinnbart („Fliege“) und dürftigem Vollbart, etwas nach rechts gewendet und niederblickend, mit Helm und Eisenkragen.

Wir wollen uns zunächst über den Helm klar werden. Der Ausdruck „silber-vergoldet“, der uns im ersten Moment über die Lippen kam, trifft im eigentlichen Sinne nicht zu. Wir haben vielmehr — wie mich Herr Dr. v. Ubisch, Direktor des K. Zeughauses zu Berlin, in gefälligster Weise belehrt — einen Stahlhelm vor uns, vielleicht einen burgundischen, der dem Ende des 16. Jahrhunderts, etwa dem Jahre 1580 angehört. Der Helm konnte demnach um die Mitte des 17. Jahrhunderts bereits als „Antiquität“ gelten. Über dem ungewöhnlich schmalen und zierlichen, nach vorne zu ganz leicht aufwärts geschweiften Schirm erhebt sich, durch den Nietenreifen mit jenem verbunden, die ebenfalls aussergewöhnlich hohe Birne: im ganzen eine etwas kokette Übertreibung der Modeform. Der Helm ist über und über mit Ornament in getriebener Arbeit bedeckt, zu beiden Seiten, besonders ins Auge springend, tritt je ein grosses Medaillon hervor, in welchem sich wohl (genau ist das nicht zu unterscheiden) die beliebte Lilie befindet. Alles Ornament erstrahlt in Vergoldung, während dazwischen teils der polirte Stahl erblinkt, teils gepunzte und Tauschirarbeit glitzert. Der Schirm, und ebenso die kurzen, frei herabhängenden Backenstücke, sind mit Purpursammet gefüttert. Aus der im Nacken befindlichen Hülse steigt ein koloristisch ungemein reizvolles Bündel roter Federn empor, dessen Enden sich auf den kleinen Stengel, die kurze Spitze des Birnenhelms, vornübersenken. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass sich dieses Prachtstück von Helm in irgend einer Sammlung noch werde nachweisen lassen.[1])

Das ganze Bild ist überaus weich und verschmolzen behandelt, nur die Verzierungen des Helmes sind so stark in der Farbe aufgetragen, dass ein Relief entsteht, welches uns förmlich anlockt, die metallische getriebene Arbeit mit den Fingerspitzen zu betasten. Und dieses Relief selbst wiederum ist in raffinirtester Weise mit zarten Pinselstrichen modellirt.

1) Das gerichtliche Inventar von Rembrandts Habe aus dem Jahre 1656 erwähnt einzeln fünf Helme, darunter befindet sich „een carbactse helmet“ — so nämlich lautet die Stelle, nach gefälliger Mitteilung des Herrn Direktors Dr. C. Hofstede de Groot, im Original, nicht aber, wie bei C. Vosmaer, Rembrandt, 2. Aufl., La Haye 1877, S. 437 zu lesen: curbaetse. Die neue Lesart bleibt übrigens unverständlich wie die alte. — Unserem Helme sehr ähnlich sind zwei hervorragende Stücke des Berliner K. Zeughauses (vgl. G. Hiltl, Die Waffensammlung Sr. K. Hoh. d. Prinzen Karl v. Preussen, Nürnberg s. a., Taf. 105, Nr. 999 u. 1000). Man beachte ferner: Asselineau, Armes et armures, Paris 1864, Tafel 14 und 26 (drei Helme der Sammlung Soltykoff). — G. de Kaemerer, Arsenal de Tsarskoé-Sélo, St.-Pétersbourg 1869, Taf. 15. — Catalogue de la collection d'armes Raoul Richards, Rome 1890, Taf. 13, Nr. 942. — Vor mir liegt ausserdem die Photographie eines ähnlichen Helmes im Besitze des Fürsten Fugger in Augsburg.

Das von links oben einfallende Licht zerstäubt auf der gebuckelten Helmbirne, welche zu phosphoresciren scheint, und durchsickert das im ganzen ernstdunkle Gemälde in alle Schattentiefen, so dass keine einzige tote Stelle aufgefunden werden kann, vielmehr das betrachtende Auge immer weiter dahin verleitet wird, sich in die durchhellten farbigen Dämmerungen zu verlieren und mit Lust deren unendliche Abstufungen auszugeniessen. Den Charakter des Kolorits bestimmt ein ins Graue und Braune fallendes Flaschengrün, zu dem einerseits das massive Gold des Helmes, anderseits das vielfach abgestimmte, überallhin durch Reflexe ineinanderspielende spärlichere Rot den wirkungsvollen und harmonischen Gegensatz bildet. Wohl die intimste Partie des Gemäldes, das malerisch Pikanteste daran, bildet das linke Backenstück des Helmes, es gemahnt an das stille Erglühen von purpurrotem Wein im Krystallglase, durch das ein Strahl der abendlichen Sonne seinen Weg findet: als Folie dazu das gedämpft schimmernde Fleisch der Wange und die wie weisslicher Rauch nach hinten zu sich ringelnden Locken.

Rembrandt hatte den Mann ursprünglich in der Weise kostümirt, dass er ihm ein rotes Tuch wie einen Shawl um den Nacken legte und die beiden Enden über die Brust parallel herabhängen liess. Das dazwischen sichtbar gebliebene Stück Wams war wohl von bläulicher Färbung. Später malte Rembrandt darüber hinweg, indem er an der Figur einen Eisenkragen anbrachte, die Kleidung aber in der Farbe auf die Haupttonart des Gemäldes stimmte, doch so, dass das Rot und Blau hindurch opalisirt, als ob es durch schmutzig-grünes Glas gesehen würde.

Rembrandt hat den auf unserem Gemälde abgebildeten Mann wiederholt porträtirt. Ein Zweifel an der Identität der Persönlichkeit ist vollständig ausgeschlossen. Wir geben im folgenden die ganze Reihe:

1. Brustbild im Mauritshuis, datirt 1650. Unbedeckten Hauptes, dreiviertel nach rechts gewendet, schlichteste Kleidung.[1])

2. Halbfigur in der Ermitage zu St. Petersburg, datirt 1654. Mit flachem schwarzen Barett, sitzend, nach rechts gewendet, den rechten Arm auf der Stuhllehne.[2])

3. Auf dem Gemälde mit lebensgrossen Kniefiguren „Gleichnis von den Arbeitern im Weinberge" im Wallace-Museum zu London hat eine der Personen — worauf Bode aufmerksam machte[3]) — genau die Züge des Mannes vom Bilde des Mauritshuis. Links hinter einem Tische steht der Besitzer des Weinberges und redet würdevoll auf die drei rechts stehenden Tagelöhner ein, die mit ihren Blicken an seinem Munde hängen: der erste, ein Jüngling, behält im herausfordernden Trotz das Haupt bedeckt, der andere, ein Dreissiger, streckt nervös den Kopf vor, während er die abgenommene Mütze krampfhaft mit den Händen bearbeitet, der hinterste, ein Alter — unser Mann! —, steht barhaupt, im ärmlichen Arbeitskittel, mit niederhängenden Armen da: — er allein wird den Spruch schweigend hinnehmen. Das Gemälde, auf welchem sich eine Signatur bisher nicht hat auffinden lassen, ist in die Jahre 1650—1652 zu setzen.

4. Die Verfasser des Haager Katalogs machen zu dem unter unserer Nr. 1 aufgeführten Bildnis die Bemerkung: „M. Jules Porgès à Paris possède ce personnage avec un pendant féminin." Brustbild nach rechts gewendet, mit Barett, in einfachster Kleidung; die bis zur Brusthöhe erhobene Rechte, mit Trauring am Finger, hält eine Brille; ein roh geschnitzter Spazierstock lehnt im Arm. Das „pendant féminin" — die schlicht gekleidete Frau dieses Mannes aus dem Volke unzweifelhaft — wendet sich nach links und hält in den bis zur Brusthöhe erhobenen Händen ein geöffnetes Andachtsbuch. Die beiden unsignirten Bilder gehören der Zeit um 1650 an.

5. Verschollenes Bildnis, von 1634. Nur aus dem 1754 (und zwar nach einer von Pesne angefertigten „flüchtigen Kopie"[1]) des Originals) ausgeführten Stiche G. F. Schmidts und dem zu Ende des vorigen Jahrhunderts gearbeiteten Blatte eines ungenannten Stechers bekannt, das die Bezeichnung „1634. Rembrandt F." trägt.[2]) Vorderansicht, mit unbedecktem Kopfe, einfache Kleidung.

6. Verschollenes Bildnis, im vorigen Jahrhundert in der Sammlung Trible zu Berlin befindlich. Nur aus dem Stiche G. F. Schmidts von 1768 und einer Kopie des vorigen Jahrhunderts bekannt.[3]) Letztere wurde 1895 bei der Versteigerung der Sammlung A. G. Thiermann von Herrn Valentin Weisbach in Berlin erworben. Wie die vorangehende Nummer: Brustbild in jüngeren Mannesjahren. Vorderansicht, mit blossem Kopfe und mit einer über die Brust hängenden Kette.

Man hat nun aus der Thatsache, dass Rembrandt zu verschiedenen Zeiten denselben Mann so oft porträtirt hat, die Schlussfolgerung gezogen, er müsse ihm nahe gestanden haben. Ja, er müsse ihm sogar

---

1) Vgl. Musée Royal de La Haye, Catalogue raisonné des tableaux, 1895, S. 336, Nr. 560. — W. Bode, Das Bildnis von Rembrandts Bruder Adriaen Harmensz van Rijn im Mauritshuis. (Oud-Holland, IX, 1891, S. 1—6.)

2) Vgl. Ermitage Imperial. Catalogue de la galerie des tableaux, 3e édit., vol. II, 1895, S. 291, Nr. 824.

3) Vgl. Oud-Holland, IX, 1891, S. 4. — Und: Studien, S. 589, Nr. 229.

---

1) Vgl. L. D. Jacoby, G. F. Schmidts Werke, Berlin 1815, Nr. 118.

2) Vgl. U. Thieme, im: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XVIII, 1895, S. 236.

3) Vgl. U. Thieme, ebenda S. 235 fg.

sehr nahe gestanden haben, weil er ihn auch in einem seiner historischen Gemälde verwendete, und jene Porträts überhaupt die skizzenhafte, intime, freie und grossartig-sorglose Auffassung aufweisen, welche seine Selbstbildnisse und die Bildnisse der ihm nahe stehenden Personen auszeichnet. Hinzu tritt nun die wirklich frappante Ähnlichkeit des Dargestellten mit Rembrandt selbst, die nur eine Familien-Ähnlichkeit sein kann. Und so ergab es sich — da auch die sogleich anzuführenden Lebensdaten hierzu stimmen — ganz ungesucht, in dem Manne den älteren Bruder des Künstlers, Adriaen Harmensz van Rijn, zu erblicken. Den Versuch, das Auftreten dieses Bruders als Modell des Künstlers für eine noch frühere Zeit anzusetzen, kann man freilich nicht gelten lassen.[1]) Und ebenso wenig scheint mir der Beweis des Vorkommens dieser Gestalt in Rembrandts radirten Studien erbracht zu sein.[2]) Doch sind diese Dinge für die Sache, auf die es hier ankommt, ohne Belang.

Adriaen Harmensz van Rijn wurde geboren 1597 oder 1598 als zweiter Sohn des Müllers Harmen Gerritsz van den Rijn. Dem erstgeborenen Sohne Gerrit Harmensz van Rijn bestimmte der Vater seine „Groote Moutmolen bij de Witte poort“ zu Leyden, Adriaen liess er das Schusterhandwerk lernen. Bereits im 20. Jahre, am 16. Juni 1617 heiratete Adriaen die Tochter des Simon van Leeuwen, Elisabeth. Rembrandts Vater starb 1630, seine Mutter 1640, der einige Zeit vorher der ältere Sohn im Tode vorangegangen war. Zur Zeit des Todes der Mutter ist Adriaen, der das Schusterhandwerk aufsteckte, bereits im Besitz der väterlichen Mühle; Rembrandt erbte mit ihm die Mühle, auf der ihm eine Hypothek zur Hälfte des Wertes eingeschrieben wurde, die der Künstler alsbald weiter verkaufte. 1647 gelang es Adriaen, jene Hypothek an seiner Mühle zu erwerben, indessen nur, um 1651 wieder die Hälfte der Mühle zu veräussern. Adriaen starb 1654. Seine Verhältnisse beleuchtet grell der Umstand, dass seine Witwe gezwungen war, noch in diesem Jahre auch auf die ihr verbliebene Hälfte der Mühle eine Hypothek aufzunehmen.[1])

Zu alledem stimmen die Bildnisse ausgezeichnet: das Alter, die einfache Kleidung, das ganze Behaben des Mannes, der in seiner Mühle gelernt hat, schweigend die Mühseligkeiten des Lebens zu ertragen. Besonders auch unser Bildnis bringt den Charakter des einfachen Müllers ganz heraus. Und wie den Leuten des verschiedenen Handwerks bei ihren lebenslänglich fortgesetzten Hantirungen ein Gattungscharakter aufgeprägt ist, durch den sie uns sofort auffallen und selbst in einer gewissen Ehrwürdigkeit erscheinen, so glauben wir auch auf den Wangen dieses Antlitzes ausser den weissen Bartstoppeln noch etwas vom haftengebliebenen Mehlstaub zu verspüren, in dessen Wolken eingehüllt der Müller jahraus, jahrein sein Tagewerk vollbrachte — ohne sich einen sorgenfreien Lebensabend zu erringen.

Das 1654 gemalte Petersburger Bild zeigt uns den Mann kurz vor seinem Tode. Unser Bild kann zeitlich nicht allzuweit davon abstehen. Man mag es also in dasselbe Jahr, wie das datirte Bild des Mauritshuis (1650), setzen oder in eines der Jahre vor 1654. Den malerischen Qualitäten nach könnte man es nicht hoch genug hinaufdatiren.

Wie wunderbar! Über den alltäglichen Müllergeschichten haben wir völlig dasjenige aus dem Auge verloren, wonach wir im ersten Ansturm das Bild geradewegs benennen wollten, — den Helm. Ich weiss mir da nur gewaltsam einen Weg zurückzubahnen.

Gottfried Keller, der Dichter, der mit der Phantasie des Malers in die Welt sah, erwartete, durch die Last der Jahre und schweres Siechtum auf das Lager geworfen, den Tod und klagte, „dass er ein alter zählebiger Mensch sei, der nicht sterben könne“. Er lag in einem Zustande, der nicht Wachen war und nicht Träumen, nur sein Genius regte fort und fort mächtig die Schwingen. Eines Morgens erzählte er einem seiner Freunde, „wie zwei ganz in gediegenem geschmiedeten Golde gepanzerte Ritter die ganze

1) Zu Nr. 598 des Haager Katalogs, einem 1629/30 gemalten Studienkopf „Homme riant“, wird S. 506 bemerkt, man könne hier eine Studie nach dem zehn Jahre älteren Bruder Rembrandts, Adriaen Harmensz, vor sich haben. Bode (Rembrandt, Beschreibendes Verzeichnis, I, S. 56) sagt trotzdem „Selbstbildnis“. Uns ist es ganz unmöglich, dieser wie jener Ansicht zuzustimmen, mit demselben Rechte könnte das Bild seinen älteren Namen „Herakliet“ (gemeint ist natürlich der „lachende Philosoph“!) weiterführen. Muss schon durchaus innerhalb der Rembrandt-Familie stillgestanden sein, so bliebe nur der Ausweg, in dem wüsten Gesellen irgend einen dunkeln entfernteren Anverwandten des Künstlers zu vermuten.

2) Die Verfasser des Haager Katalogs sagen S. 337: „Le même personnage a été représenté plusieurs fois par Rembrandt, soit en gravure soit en peinture.“ Sie können damit nur Bodes in Oud-Holland, 1891, S. 4 aufgestellte Behauptung im Sinne haben, der zufolge das Studienblatt Bartsch 370 (= Dutuit 358!) „denselben Kopf zeige, wie das Schmidtsche Blatt“ (unsere Nr. 6). Es gelingt zwar Bode, uns gegen die Jahreszahl auf der Radirung mit berechtigtem Misstrauen zu erfüllen, indessen nicht, die Identität der Persönlichkeit glaubhaft zu machen. Vielmehr sind wir der Meinung, den auf jenem Studienblatte befindlichen Skizzenkopf für ein Selbstbildnis Rembrandts ansprechen zu sollen, und folgen hierin v. Seidlitz, wie dieser Michel gefolgt war (vgl. W. v. Seidlitz, Kritisches Verzeichnis d. Radirgn. Rembrandts, Leipzig 1895, S. 188 und 206).

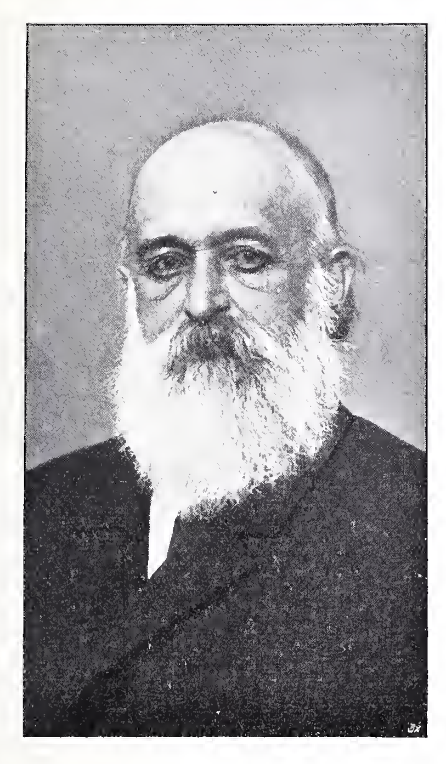
1) Vgl. C. Vosmaer, a. a. O. S. 430 fg. — A. Bredius u. N. de Roever in Oud-Holland, V, 1887, S. 218; VIII, 1890, S. 174 ffg. — W. Bode, ebenda IX, 1891, S. 5. — E. Michel, Rembrandt, Paris 1893, S. 72, 263 fg., 411.

Nacht dort vor dem Schränkchen zwischen den Fenstern regungslos gestanden und ihn unverwandt angeschaut hatten. Die Erscheinung war ihm offenbar unheimlich gewesen wegen des Anstarrens und hatte ihn wiederum entzückt durch die prächtigen Rüstungen. Er schilderte umständlich und anschaulich, wie die Helme das obere Gesicht in tiefen Schatten gestellt, und wie die Glanzlichter auf dem feinen Golde geblitzt hatten. Immer wieder kam er auf diese Erscheinung zurück und konnte sich nicht genug thun in der Schilderung des wunderbaren Glanzes".[1]) — Und so werden auch wir, angezogen von der Pracht des Gefunkels und dem Reize des Geheimnisvollen, immer wieder zu „dem Helm" zurückkehren, diesem eigenartigsten Bildnisse Rembrandts, von dem wir sagen müssen: jeden, den es entzückt, macht es glücklich — geradezu!

1) Vgl. J. Baechtold, G. Kellers Leben, 3. Bd., Berlin 1897 S. 328.

GIAN BATTISTA CAVALCASELLE

VON *ADOLFO VENTURI*



GIAN Battista Cavalcaselle wurde am 22. Januar 1817 in Legnago geboren und starb in Rom am 25. August des vergangenen Jahres. „Mein Leben und meine Arbeit waren stets dem Vaterlande und den schönen Künsten gewidmet.“ Diese Worte, die Cavalcaselle im Jahre 1872 an den damaligen Unterrichtsminister schrieb, können wir mit gutem Recht auch auf seinen Grabstein setzen. Kaum hatte Cavalcaselle die Kunstakademie in Venedig verlassen, auf der er sich der Malerei gewidmet hatte, so legte er auch schon Pinsel und Palette beiseite, denn das Vaterland verlangte bewaffnete Arme. Das Jahr 1848 mit seinen Unruhen war gekommen und Cavalcaselle nahm eifrig teil an den politischen Bewegungen. Zur Rechten Alberto Cavaletto's stand er beim Stabe des Generals Sanfermo und kämpfte für die Befreiung Venetiens. Nach dem Falle von Vicenza und Treviso geriet er in österreichische Gefangenschaft und wurde zum Tode verurteilt. Er entkam, ging nach Rom und verteidigte unter Mazzini die letzten Bollwerke der verratenen Freiheit. Der Zusammenbruch der römischen Republik vertrieb Cavalcaselle aus dem Vaterlande. Er fand eine Zuflucht in England, wo er ein entbehrungsvolles aber arbeitsames Leben führte, vollauf beschäftigt mit dem Studium der Geschichte der italienischen Kunst, aus der ihm der Gedanke an die Grösse seines Vaterlandes rein und ungetrübt entgegenleuchtete. Die Sehnsucht, die Werke der grossen Künstler Italiens wiederzusehen, trieb Cavalcaselle in die Heimat zurück, obgleich er dort noch auf der Liste der Verbannten stand. Nur unter falschem Namen und englischem Schutz, der ihn in Cadore vor den Österreichern, in Neapel vor den Bourbonen und in Rom vor den Päpstlichen sicherstellte, gelang es ihm, seine Sehnsucht zu befriedigen. Alles selbst sehen, jedes alte Bild seinem Gedächtnis einprägen und das ganze grosse Gebiet der Kunst beherrschen, das war die Lebensaufgabe, die Cavalcaselle sich gestellt hatte und die zu lösen er keine Mühe und Entbehrung scheute. So bat er einst, um Spanien kennen zu lernen, einen englischen Schiffskapitän, der die Anker seines Schiffes für die Fahrt nach Spanien lichten wollte, um die Erlaubnis, die Reise in Gesellschaft der Schiffsjungen machen zu dürfen! Unermüdlich zog er von Land zu Land, von Galerie zu Galerie, von Bild zu Bild, notirte genau die Ergebnisse seiner Forschungen und suchte alles seinem Gedächtnis einzuprägen. Nach kurzer Zeit schon konnte Cavalcaselle auf Grund seiner reichen Erfahrung an neue Aufgaben der Kunstkritik herantreten, die der Lösung harrten.

Im Jahre 1851 befand sich Cavalcaselle zusammen mit Eastlake, dem Direktor der National Gallery, Waagen, dem Direktor des Berliner Museums, und Passavant, dem bekannten Verfasser der Raffaelbiographie in Liverpool, um die dortige Galerie zu katalogisiren. Der Umgang mit diesen Männern, damals die bedeutendsten ihres Faches, musste den jungen Kunstforscher zu neuem Streben und den höchsten Zielen begeistern. Geehrt und beachtet von allen, die seinen scharfen Blick und seine seltene kritische Begabung erkannten, nahm er kurz darauf im offiziellen Auftrag auch an der Frage über die Wiederherstellung der Gemälde der Londoner National Gallery teil; sein Gutachten ist noch in den Akten des englischen Parlamentes vorhanden. Unterdes hatte er in Murray auch einen Verleger gefunden, der zu ihm Vertrauen hatte. Man beschloss eine neue Ausgabe

des Vasari zu veranstalten. Zuvor jedoch schrieb Cavalcaselle als eine Art Ergänzung zu dem Werke des aretinischen Biographen, das ja nur die Italiener behandelt, im Verein mit Crowe „The Early flemish Painters", welche 1857 erschienen. Ein grundlegendes Werk, auf dem Pinchart, Weale, Wauters, Busscher und Ruelens ihre Arbeiten über die Geschichte der altniederländischen Malerei aufbauten. Das Buch wurde im Jahre 1872 von den beiden Verfassern einer Neubearbeitung unterzogen und neu aufgelegt.

Den Gedanken an eine neue Ausgabe des Vasari liess man aber bald wieder fallen, da das von Cavalcaselle gesammelte Material sich durchaus nicht ohne weiteres in das Werk des Aretiners einfügen liess: allzugross war die Zahl der Künstler, die diesem entgangen waren, allzuzahlreich die Kunstwerke, die ihm unbekannt geblieben waren. Eine selbständige Geschichte der italienischen Malerei von ihren ersten Anfängen bis zu ihrer Glanzzeit zu schreiben, das war der Traum, der dem scharfsinnigen Forscher, dem damaligen besten Kenner der italienischen Malerei vor Augen schwebte! Seine Hoffnung schien festere Gestalt zu gewinnen, als das zur Nation gewordene Italien Cavalcaselle und den damaligen Deputirten Giovanni Morelli aufforderte, ein Verzeichnis der Kunstwerke in den Marken und Umbrien anzufertigen. Von Stadt zu Stadt, von Dorf zu Dorf wandernd lernten sie unzählige unbekannte Werke kennen. In Parma entdeckten sie einen bis dahin ganz unbeachteten Beato Angelico! Ein Freudenstrahl blitzte in den Augen der beiden Freunde auf! Im Auslande erfuhr man davon und die ganze gebildete Welt folgte mit gespannter Aufmerksamkeit der Thätigkeit der beiden Forscher. Das französische Institut ernannte 1864 Cavalcaselle zum korrespondirenden Mitglied und der frühere Verschwörer wurde nach Wien berufen, um die Galerie des Belvedere neu zu ordnen!

Im Jahre 1864 erschien der erste Band der Geschichte der italienischen Malerei, und der ehemalige Verbannte, der Genosse des Antonio Ruffini, der Gallenga und Panizzi flocht dem Vaterlande einen neuen Ruhmeskranz!

Die Geschichte beginnt mit den Katakombenmalereien. Über die Zeit bis Giotto eilen Cavalcaselle und sein Mitarbeiter Crowe schnell hinweg, denn sie hielten diese Epoche noch für eine Zeit des Verfalles, während sich doch in ihr, im Mittelalter, gerade der Läuterungsprozess der neulateinischen und altchristlichen Kunst vollzieht. Dem Historiker der antiken Kunst konnte das Mittelalter allerdings in tiefe Finsternis gehüllt erscheinen für den modernen Kunstforscher aber ist es erhellt von den Strahlen eines neuen Lichtes! Unsicher, ohne dem Werdegang folgen zu können, schreiten die Verfasser zwischen den seltsamen und verwickelten Kunstformen des Mittelalters einher, erst bei Nicola Pisano anlangend betreten sie festen Boden. In der Kreuzabnahme dieses Künstlers in S. Martino in Lucca ahnen sie die Nähe eines Donatello und Michelangelo, und in Giottos Werken erkennen sie die Gedankenkraft und Leidenschaft, welche das Zeitalter Dantes auszeichnet. Von hier an gelingt es ihnen, das stetige Fortschreiten der Kunst bis zu ihrer Glanzzeit zu verfolgen, in deren Werken der Höhepunkt einer Jahrhunderte langen Entwicklung erreicht wird.

Cavalcaselles Kritik kann auf den ersten Blick pedantisch erscheinen, weil seine Methode sich allzu ausführlich mit der Art der Darstellung, mit den Farben und dem Verständnis der Formen befasst, aber es galt mit den bis in das kleinste gehenden Analysen der Kunstwerke zu allgemein gefasste Urteile zu verbessern und die Charakter- und Stileigentümlichkeiten der alten Meister festzulegen.

Wenn man sich die Schwierigkeiten der Kunstforschung in jener Zeit vergegenwärtigt, in der die Photographie dem Gedächtnis des Forschers noch nicht helfend zur Seite stand, so muss uns Cavalcaselles Geschichte der italienischen Malerei geradezu als ein übermenschliches Werk erscheinen. Zudem gab es niemand, der das Gebiet der kunsthistorischen Forschung, das durch die Schnelligkeit der modernen Verkehrsmittel eine gewaltige Ausdehnung gewonnen hat, in der rechten Weise vorbereitet hätte. Seit der Geschichte Lanzis gab es in Italien keine Arbeit, die den neuen Geist der Wissenschaft widerspiegelte. Rosinis Buch war eine Sammlung von Versuchen, die, in falschen Schlüssen auslaufend, immer mehr von der historischen Wahrheit abführten. Die Kunstforscher begnügten sich im allgemeinen damit, gegen Vasari zu kämpfen, weil er diesen oder jenen Künstler vergessen, oder, nach ihrer Meinung, unterschätzt hätte. Oder sie schrieben romanhafte Geschichten, um Geld zu verdienen, oder endlich gelehrte Abhandlungen, ohne überhaupt den Wert eines Kunstwerkes beurteilen zu können. Oft wurde auch der Pater Rio citirt, der die Kunst wie durch das Gitter seines Beichtstuhles ansah. Schliesslich bemächtigte sich noch die ästhetische Phrase der heiligen Namen der Kunst und Wissenschaft!

Da war ein Mann nötig, der mit Forscherblick eindrang bis in das innerste Wesen der Kunst, ein geborener und geschworener Feind aller Schönrednerei: und das war Gian Battista Cavalcaselle! Seine geringe allgemeine Bildung wurde für ihn gerade von Nutzen, denn im Kunstwerk selbst fand er ohne weiteres das, was er sonst vielleicht in Dokumenten und Büchern gesucht, aber nie und nimmer gefunden hätte. Er war ein Maler, der die Feder nur ungelenk führte, der aber mit offenem Auge zu sehen wusste, und der für das, was er einmal gesehen hatte, ein treues Gedächtnis besass. Er zeichnete sich alles

ab, flüchtig zwar nur und mit wenig Strichen, aber mit sicherer Hand das Charakteristische hervorhebend, und in diese Skizzen pflegte er Notizen zu machen über die Farben, Eigentümlichkeiten der Zeichnung, Stilverwandtschaften u. s. w.

Grosse Mühe würde es Cavalcaselle gemacht haben, wenn er dieses kostbare Material in einer ansprechenden Form hätte veröffentlichen wollen, und deshalb setzte er sich auch über die Form hinweg. In der Vorrede zur Geschichte der italienischen Malerei sagt er, dass er keine angenehme Lektüre schreiben wolle, seine Schilderungen seien lang und ermüdend und der Leser werde dem Werke wohl die darauf verwendete Mühe und Arbeit nachempfinden, dürfe aber nicht darin Erholung suchen. Hätte Cavalcaselle eine allgemeine und litterarische Bildung besessen, so hätte er vielleicht, wie so viele seiner Zeitgenossen, nur Phrasen geschrieben, während er uns so ein geradezu monumentales Werk hinterlassen hat, das erste in Italien, in dem die empirische Methode auf kunstgeschichtliche Untersuchungen angewendet wird.

Der Anteil Cavalcaselles an der Arbeit tritt in dem fertigen Werke nicht offen zu Tage, da er gezwungen war, die Früchte seiner Forschungen mit einem Schriftsteller zu teilen, mit Sir Joseph Archer Crowe, dem Korrespondenten der Daily News, der Illustrated London News und der Times, späteren englischen Konsul, den er bereits 1847 auf einer Reise in München kennen gelernt und auch während seines Exils in London wiedergetroffen hatte. Crowe arbeitete das Material Cavalcaselles aus und ordnete den Stoff, ohne dass Cavalcaselle selbst prüfen und verbessern konnte, denn erstens schrieb jener in einer ihm fast fremden Sprache, und zweitens scheute er sich, unbewandert mit der Feder, eine Änderung im Text zu veranlassen.

Ich selbst weiss aus Erfahrung, wie schwer es für mich war, als ich Cavalcaselle bei der Übersetzung eines Bandes seiner Geschichte in das Italienische half, ihn dazu zu bringen, irgend einen Gedanken in anderer Weise auszudrücken. Was Crowe, sein treuer Freund, geschrieben hatte, daran wollte er auch nicht das kleinste verändert haben. Crowe, in seiner Jugend auch Maler — er hatte im Atelier Paul Delaroches gearbeitet —, besass eine umfassende allgemeine Bildung, die mit Cavalcaselles ungelenken aber immer eigenartigen und durchaus selbständigen Ansichten oft im Widerspruch stand. Der englische Diplomat musste wohl oft grosse Mühe darauf verwenden, die Ausdrücke des italienischen Malers abzurunden, ja sie überhaupt in ihrer dialektischen, unzusammenhängenden und unkorrekten Form zu verstehen.

So mag es gekommen sein, dass Crowe Cavalcaselles Gedanken und dessen originelle Auffassung bisweilen nicht ganz richtig wiedergegeben hat, während er andererseits dieselben herausschälen und gleichsam vom Staube reinigen konnte. Aber trotz alledem tritt Cavalcaselles lebhafter Geist überall deutlich hervor. Gewiss ist, dass sich dieser, wie es bei seinem Bildungsgang und seinem Charakter auch natürlich war, noch mehr gegen unbestrittene Autoritäten, veraltete Vorurteile und unsichere Überlieferungen gestemmt hätte, wenn ihm nicht die Furcht vor den Schriftstellern und Archivforschern immer wieder Zurückhaltung auferlegt hätte. Cavalcaselle kannte seine Überlegenheit in vieler Beziehung sehr wohl, er kannte aber auch seine Schwäche. Als ihn einst jemand in einer Galerie herumführen wollte, sagte er: „Wisse, dass ich der Allwissende bin“ (sappi, che io sono il Padre Eterno!), aber ausserhalb der Galerien, ausserhalb seines Reiches war er schüchtern und befangen, auch wenn es sich um Fragen der Kunst handelte! Nur wenn die heilige Scheu vor der Schar der Gelehrten und dem verstaubten Inhalt der Archive und Bibliotheken nicht hinderlich war, da ging er unbeirrt seinen Weg, die Wahrheit zu ergründen. So bestimmte er den Dresdener S. Sebastian, den Morelli für Pino da Messina in Anspruch nahm, mit aller Sicherheit als ein Bild des Antonello, und in Florenz, gegen Rumohrs Meinung, das Werk des Giovanni da Milano. Bisweilen kann man wohl in Cavalcaselles Geschichte eine gewisse Unsicherheit und das Streben erkennen, die Resultate seiner Forschungen mit solchen anderer in Einklang zu bringen, die für ihn als unumstössliche Wahrheiten galten. Zum Beispiel bei der Besprechung der Fresken des Palazzo Schifanoia in Ferrara stimmt er Laderchi bei, dass Lorenzo Costa daran beteiligt sei, und auch Baruffaldi, der Tura und Galasso als Maler nennt, bezeichnet aber, ohne dass irgend jemand vorher daran gedacht hätte, den Francesco Cossa als den Maler wenn auch nicht aller Fresken der östlichen Wand, so doch eines Teiles derselben. Viele Jahre später, 1883, schrieb Gustave Gruyer in der Revue des deux Mondes, dass er sich von Cavalcaselles Meinung nicht überzeugen lassen könne, und gerade damals fand man den Beweis, dass Francesco Cossa wirklich in jenen Zimmern gearbeitet habe. In einem Briefe des Malers selbst ist zu lesen: „Io sonto francescho del cossa il quale a sollo fatto quili tri campi verso l'anticamera.“ Cavalcaselle hatte es geahnt, aber er scheute sich, es mit Sicherheit zu behaupten, da er sich von Laderchi und Baruffaldi beeinflussen liess. Seine Augen, die sonst die Kunstwerke bis auf den Grund zu durchdringen pflegten, schlossen sich eben leider oft, als ob sie nicht zu viel sehen wollten, sobald die klugen und weisen Gelehrten „unumstössliche Wahrheiten“ verkündet hatten! Cavalcaselles Ansichten wurden dieser Scheu wegen auch oft angegriffen und widerlegt und zwar von einem Kunsthistoriker, der

populär war, wie kein anderer, nämlich von Morelli, dem ehemaligen Mitarbeiter am Kataloge der Kunstwerke in den Marken und Umbrien. Als Morelli im Jahre 1880 sein Buch „Die Werke italienischer Meister“ veröffentlichte, schien Cavalcaselles Ruhm zu sinken, obgleich seine Untersuchungen an Menge und Bedeutung diejenigen Morelli's bei weitem übertrafen. Die beiden Kunstforscher waren wie geschaffen, einander zu verstehen. Beide waren Veroneser, beide Feinde der akademischen Schulung, beide voll Vertrauen zu ihrer Methode der Vergleichung der Kunstwerke selbst untereinander. Aber während Cavalcaselle auf die Form und den Eindruck eines Kunstwerkes in seiner Gesamtheit den Hauptwert legte, suchte Morelli nach charakteristischen Eigentümlichkeiten in den einzelnen Teilen. Zuweilen irrten beide, der eine wegen der zu allgemeinen Gesichtspunkte und der Grösse des Stoffgebietes, der andere, weil er allzuviel Wert auf die, nach seiner Meinung, absolut feststehenden Eigentümlichkeiten jedes einzelnen Künstlers legte, aber beide waren Herrscher auf ihrem Gebiete und legten mit ihren Forschungen Ehre ein, in einer Zeit, in der Italien geistig zu schlummern schien.

Die Werke beider, in mehrere Sprachen übersetzt, zeigen, dass auch ein einfacher Maler, wie Cavalcaselle, allein durch die Sicherheit des Blickes und beharrliche Studien, ohne wissenschaftliche Vorbildung und Anleitung, ein zweiter Vasari, die Geschichte der italienischen Malerei auf neuen Anschauungen und Grundlagen schreiben konnte, und dass ein Arzt, wie Morelli, mitten in den politisch so wechselvollen Zeiten, die Kunstkritik zu neuem Leben zu erwecken verstand. Die beiden Rivalen weilen nicht mehr unter den Lebenden, aber für uns werden sie immer leuchtende Beispiele für die wissenschaftliche Regsamkeit des italienischen Naturells bilden.

Morelli hatte viele Anhänger und Verehrer, seine zahlreichen polemischen Schriften, seine glücklichen, wenn auch oft gewagten Entdeckungen zogen das sensationslüsterne Publikum an, Cavalcaselle, der Morelli's ins Auge fallende Charaktereigenschaften nicht besass, starb nach einem Leben voll unermüdlicher, staunenerregender Arbeit fast unbekannt. Seinem Sarge folgten nur wenige Freunde und einige Leute aus dem Volke, denen er vielleicht einst Wohlthaten erwiesen hatte. Des Verstorbenen Verdienste um die Wissenschaft und das Vaterland hatte man völlig vergessen! Ein trauriges Zeichen der Zeit, für das weder Cavalcaselles zurückgezogenes Leben noch sein rauhes Wesen, gesteigert durch ein langwieriges Leiden, mit dem er in Folge eines in Turin auf offener Strasse von unbekannter Hand empfangenen Dolchstosses zu kämpfen hatte, eine genügende Erklärung bieten.

Die gewaltige Arbeitskraft Cavalcaselles vermochte das körperliche Leiden aber nicht zu lähmen. Er führte nicht nur die Geschichte der italienischen Malerei vom zweiten bis zum sechzehnten Jahrhundert, sondern auch die Biographien Raffaels und Tizians zu Ende. Cavalcaselle, der Venezianer, verstand die gewaltige Kraft und die berauschende Farbenpracht seines Landsmanns Tizian besser als Raffaels zuerst liebliche und später echt römisch-feierliche Kunst.

Die Anlage und allgemeine Anordnung ist allerdings in beiden Biographien mangelhaft, weil Cavalcaselle mit dem Fleisse eines Botanikers, der seine Pflänzchen im Herbarium sammelt, nicht nur Notizen über die Originale, sondern auch über die Kopien und Reproduktionen bringt, während Crowe, auch hier sein Mitarbeiter, zu historischen Abschweifungen seine Zuflucht nahm. Man lebte eben noch in einer Zeit, in der die Kunstgeschichte als selbständige Disciplin unmöglich erschien und fügte den Werken derselben deshalb tausenderlei Dinge ein, die mit der Kunst überhaupt nichts zu thun hatten. Man hielt es für nötig, dem Buche den Stempel der Zeit aufzudrücken und dem Künstler eine historische Umgebung zu verleihen. Wie im Theater liess man zuerst das Orchester spielen, bevor die handelnden Personen auftraten! Crowe dienten die historischen Abschweifungen nur dazu, den unzähligen Notizen Cavalcaselles einen Zusammenhang zu geben, und doch wäre ein einfacher Katalog ohne alle verbindenden Worte die beste und einfachste Publikation der Untersuchungen und Forschungen Cavalcaselles gewesen. Das grosse Publikum hätte daran allerdings keinen Geschmack gefunden, und da die Verleger hochtrabende Titel, wie „Titian, sein Leben und seine Zeit“ zu geben wünschten, so waren die Herausgeber gezwungen, das Buch mit allerlei Material zu füllen, das besser anderswo Platz gefunden hätte. Viele Erzählungen, die man ganz gern in historischen Büchern liest, sind bei kunsthistorischen Untersuchungen zum mindesten überflüssig, sie bringen nur unnötigen Ballast hinein. Ich will nicht behaupten, dass historische Thatsachen nicht zuweilen dazu dienen können, uns über den Charakter und die Absichten eines Künstlers oder seine Werke selbst aufzuklären, aber das hierzu nötige Material findet man nicht in Encyklopädien oder Geschichtsbüchern, dazu gehören ganz besondere, gründliche, speciell zu diesem Zweck angestellte Studien.

Ich möchte durch meine Ausführungen Crowes Verdienst durchaus nicht verkleinern: er suchte ja nur Cavalcaselles handelnde Personen in ein schönes und passendes Gewand zu kleiden und folgte mit der Herstellung dieses scenischen Apparates einer Sitte oder vielmehr Unsitte, die auch heute noch bei einigen Historikern gang und gäbe ist.

Die Biographie Tizians ist weniger umfangreich als die Raffaels, die Darstellung ist anregender und leichtflüssiger, aber die störende Verschmelzung der

Forschungen Cavalcaselle's mit geschichtlichen Thatsachen ist auch hier vorhanden. Man sollte nicht glauben, dass nach der Arbeit Passavants, der einen grossen Teil seines Lebens dem Studium Raffaels gewidmet hat, und nach Springers geistreichen Untersuchungen, die Biographie Crowes und Cavalcaselles etwas neues über den Urbinaten bringen könnte, und doch bereichert sie die Raffaellitteratur in dankenswerter Weise, weil Cavalcaselle mit peinlichster Gewissenhaftigkeit, bis in die kleinsten Kleinigkeiten, von allem Rechenschaft zu geben sucht. Zuweilen kann man wohl anderer Meinung sein als er, z. B. in Betreff des „Apollo und Marsyas“ im Louvre oder des Bildnisses von „Bindo Altoviti“ in München und anderer Dinge, die ich hier nicht weiter erwähnen will, aber staunen muss man unbedingt, dass ein einzelner Mann, ohne in die Fusstapfen seiner Vorgänger zu treten, das Werk eines schöpferischen Geistes von Raffaels Bedeutung, wie von einem höheren Standpunkt aus überblicken konnte. Heutzutage, wo es schon als grosse Arbeit gilt, auch nur einen Teil des Lebens eines Künstlers zu bearbeiten und die geringste Förderung der Wissenschaft die Kraft bedeutender Männer erschöpft, muss uns Cavalcaselles Arbeit geradezu als die That eines Giganten erscheinen, besonders wenn man bedenkt, dass die Biographie Raffaels schon wenige Jahre nach der des Tizian erschien, welche zur Vierhundertjahrfeier des grossen Cadoriners herausgegeben wurde.

Für die Biographie Titians fanden die beiden Autoren überhaupt keine neueren Forschungen vor. Die Resultate der in Spanien, den Niederlanden und den Archiven Italiens angestellten Untersuchungen mussten mit den hie und da verstreuten biographischen Notizen vereinigt werden. Es galt das Leben Tizians, der 99 Jahr alt mit dem Pinsel in der Hand starb, und seine Werke Schritt für Schritt zu verfolgen.

Im Jahre 1867 wurde Cavalcaselle Inspektor des Museo nazionale in Florenz. Er blieb aber nicht lange in dieser Stellung, vielleicht infolge davon, dass eine seiner Amtshandlungen die Missbilligung eines Comités von Künstlern hervorrief. Cavalcaselle, der erfahrene Kunstkenner, stand eben beständig mit anderen im Widerspruch, sowohl mit den Künstlern, die zwar Pinsel und Meissel zu führen verstanden, aber auch in Dingen der alten Kunst mitreden wollten, mit der sie sich nie eingehend beschäftigt hatten, als auch mit den einseitigen Buchgelehrten, die Ströme von Worten und Tinte vergeudeten, ohne dass er sie verstand. Cavalcaselle kam darauf nach Rom als Generalinspektor der schönen Künste. Er versuchte in die italienischen Kunstangelegenheiten Ordnung zu bringen und schrieb auch darüber mit der klaren Richtigkeit des Verstandesmenschen, aber leider fehlten ihm die nötigen administrativen und juristischen Kenntnisse, um seine idealen Anschauungen, die die wenigsten übrigens verstanden, verwirklichen zu können. Auch hatte er in Rom, wo die Archäologen herrschten, als Kunsthistoriker eine schwierige Stellung. Er wollte Besserungen einführen, wurde aber durch allzugrosses Vertrauen von Leuten abhängig, die von der Kunst nichts verstanden. Alles das verletzte Cavalcaselle, er legte seine Stellung nieder und zog sich gekränkt zurück. Selbst von seinen wahren Freunden, die er in der ganzen gebildeten Welt besitzt — sein Name wird in kunsthistorischen Schriften nur mit Verehrung und Ehrerbietung genannt —, wollte er nichts mehr wissen. Im stillen Frieden seines Hauses beschäftigte er sich mit der Übersetzung seiner Geschichte der italienischen Malerei in das Italienische, unmutig darüber, dass neuere Forschungen teilweise Umarbeitungen zu fordern schienen. Grübelnd sass er vor seinen Zeichnungen und Notizen, übersetzte und mühte sich, Worte und Sätze zu finden, ohne je daran zu denken, dass seine Sammlungen von Notizen und Zeichnungen einen grösseren Wert besitzen als seine Bücher, dass diese Blätter mit ihren Worten und Linien, die unmittelbaren Ergebnisse seiner Eindrücke und Forschungen, die wertvollste Geschichte der italienischen Malerei bilden, die es giebt!

Cavalcaselle ist, so zu sagen, auf der Strasse gestorben. Sein Leiden kennend, ahnte er den Tod und suchte noch schnell sein Heim zu erreichen, in dem er in Rom so viele Jahre lang das einsame Leben eines alten Mannes geführt hatte.

Die Schönheit war der Leitstern der nun für immer geschlossenen Augen, dem Vaterlande war das Herz geweiht, das nun nicht mehr schlägt. Ehre sei seinem Andenken!



Abb. 3. Der mittlere Teil des westlichen Arms des Kreuzganges im St. Michaeliskloster zu Hildesheim.

DER KREUZGANG IM ST. MICHAELISKLOSTER ZU HILDESHEIM

VON *OTTO GERLAND*

SO viel auch über Hildesheim und seine Altertümer geschrieben worden ist, so hat sich doch noch niemand bewogen gefühlt, den Kreuzgang im St. Michaeliskloster einer genaueren Darstellung zu unterziehen, und doch ist dieser zu den wertvollsten Denkmälern mittelalterlicher Baukunst zu rechnen. Selbst Mithoff in seinen „Kunstdenkmalen und Altertümern im hannoverschen Land“ (Band III, Hannover 1875, S. 137) und, ihm im wesentlichen folgend, Bertram in seinem Werke: „Die Bischöfe von Hildesheim“ (Hildesheim 1896, S. 77) geben nur eine kurze, mehr andeutende Beschreibung davon, aber keine Abbildung, und die in v. Behr's „Führer durch Hildesheim“ (V. Auflage. Hildesheim 1896, S. 67) mitgeteilte Beschreibung ist selbstverständlich noch kürzer und der daselbst (S. 11) nach einer Handzeichnung wiedergegebene Blick in den Kreuzgang auch nur geeignet, eine schwache Ahnung von dem Vorhandenen zu geben. Ich will deshalb im nachfolgenden das genannte Bauwerk zur Darstellung bringen, indem ich zunächst eine Geschichte des Kreuzganges und dann eine Beschreibung seiner noch erhaltenen Teile gebe.

Die Direktion der Provinzial-Heil- und Pflegeanstalt, zu deren Gebäuden der Kreuzgang gehört, hat mir in bereitwilligstem Entgegenkommen die Gelegenheit zur Aufnahme der betreffenden Gebäudeteile geboten, und ich sage ihr dafür hiermit meinen verbindlichsten Dank. Die Zeichnungen (Abb. 5, 7, 13—16) rühren von der Hand des städtischen Bauführers Herrn Tebbe zu Hildesheim her, die den Abbildungen 1—4, 6, sowie 8—12 zu Grunde liegenden photographischen Aufnahmen stammen aus der Kunstanstalt des Herrn H. Bödeker daselbst.

Als Bischof Bernward (993—1022), der Mann, auf dessen Thätigkeit allein fast die kunstgeschichtliche Bedeutung Hildesheims beruht, im Jahre 1001 von einer durch die empfangenen unerschöpflichen Ein-

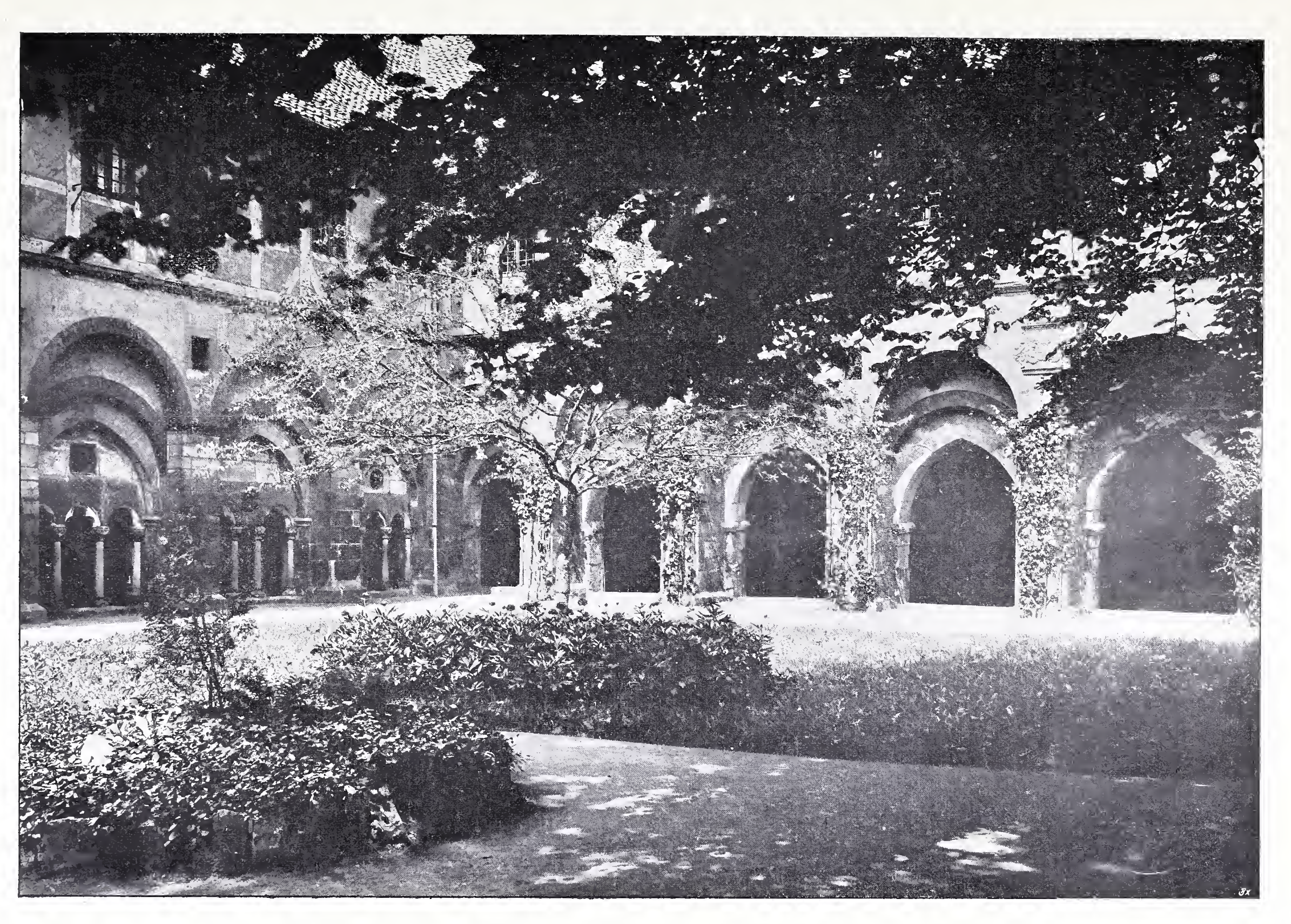


Abb. 1. Der Kreuzgang im St. Michaeliskloster zu Hildesheim. Ansicht von Südost vom Klostergarten aus.

drucke und Anregungen für ihn von grossartigster Bedeutung gewordenen Reise nach Rom in sein Bistum zurückgekehrt war, gründete er das Benediktinerkloster zu St. Michael im Nordwesten seiner bischöflichen Burg über der zwischen der letzteren und dem neuen Kloster gelegenen ältesten Stadt Hildesheim. Dies Kloster wurde seine Lieblingsschöpfung, und eine grosse Menge Denkmäler der Kleinkunst, welche jetzt in verschiedenen Kirchen der Stadt zerstreut sind, von ihm aber für seine Michaeliskirche, sein templum angelicum, angefertigt worden waren, liefern den Beweis, welch hohen Wert er auf dies Kloster und die worfen werden mussten, wozu die Mittel wenigstens zum Teil durch einen mittels der genannten Urkunde von Bischof Heinrich I. erteilten Ablass beschafft wurden. Bei dieser Gelegenheit wird auch der Teil des Kreuzganges, der den Zugang von der Abtei zur Kirche und zum Kapitelsaal bildete, diejenige Gestalt erhalten haben, welche noch jetzt den Gegenstand unserer Bewunderung bildet. Wir kommen auf die Bestimmung der Bauzeit weiter unten genauer zurück.

Zwischen dem nördlich der Kirche gelegenen Kloster und der Kirche befand sich früher ein vierarmiger Kreuzgang; der südliche und östliche Arm



Abb. 2. Kreuzgang des St. Michaelisklosters zu Hildesheim, nördlicher Arm.

dazu gehörige Kirche legte, in deren Krypta er auch seine letzte Ruhestätte gefunden hat.

Über Kirche und Kloster waltete das Unglück. Zweimal vom Brande heimgesucht, bedurften die Gebäude bald nach der Vollendung und wiederum vor 1186 teilweiser Wiederherstellung, wo nicht gar Erneuerung, und schon 1250 waren die Gebäude abermals so schadhaft — sie waren seiner Zeit von Bernward in unglaublich kurzer Zeit aufgeführt worden —, dass sie nach einer Urkunde vom 28. Juni 1250 [1]) einer kostspieligen Ausbesserung unter- wurde 1826 abgebrochen, als das Kloster zur Irrenanstalt eingerichtet und die Nordwand der Michaeliskirche ausgebessert wurde. Von diesen beiden Armen wissen wir nur wenig. Wenigstens der südliche scheint früher erbaut gewesen zu sein als die an den Nordarmen der Querschiffe der Michaeliskirche aufgeführten Treppentürme; denn der westliche dieser beiden Türme ist, wie man noch deutlich wahrnehmen kann (vergl. Grundriss Abb. 16), in den vorhanden gewesenen westlichsten Gurtbogen des Kreuzgangarmes hineingebaut worden. Am östlichen Arm stand eine Kirche und eine Kapelle, nördlich die Kirche zum heiligen

1) Doebner: Urkundenbuch der Stadt Hildesheim. Band I Hildesheim 1881), S. 106, Nr. 210: Cum igitur . . . . abbas et conventus monasterii Sancti Michaelis . . . . . ecclesiam nimia vetustate consumptam reparare intendant opere sumptuoso.

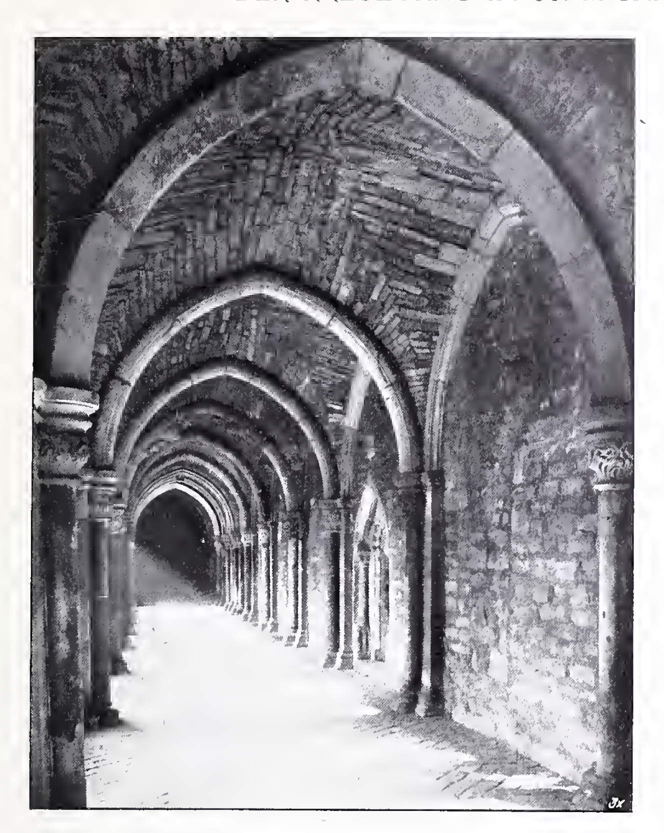


Abb. 4. Westlicher Arm des Kreuzganges. Innere Ansicht von Norden aus.

Kreuz, die Vorläuferin der Michaeliskirche, und davon südlich, zwischen dieser Kirche und dem im Jahre 1650 niedergelegten Ostchor der Michaeliskirche, die Kapelle zu Ehren des heiligen Martin.[1]) Die Kirche hatte Bernward 990 für die Verehrung der ihm vom Kaiser Otto III. geschenkten und von ihm in sein berühmtes, jetzt in der Magdalenenkirche zu Hildesheim befindliches Kreuz gefassten Reliquien vom Kreuze Christi erbaut; sie war später, vielleicht nach Übertragung der Kreuzreliquien in die Michaeliskirche, dem heiligen Lambert geweiht worden; gelegentlich der Reformationskämpfe hatte die, wie es scheint, dem Michaeliskloster ganz besonders abgeneigte Bürgerschaft sie mit der Michaeliskirche an sich genommen und zu einem Zeughaus umgewandelt; 1826 wurde die Kirche nebst der Martinskapelle und dem östlichen Arm des Kreuzganges beseitigt.

Es sind also nur noch zwei Arme des Kreuzganges erhalten, der nördliche wenigstens zur Hälfte und der westliche ganz. Ersterer ist einfacher gehalten, letzterer künstlerisch reich verziert. Chroniken erzählen, dass zu den Zeiten und auf Veranlassung, vielleicht auch auf Kosten, der Kaiser Heinrich II. und Heinrich III. der Kreuzgang erbaut worden sei. Ein Kreuzgang

1) *Bertram:* Die Bernwardsgruft zu Hildesheim (Hildesheim 1893), S. 12.

muss nun ja aber von Anfang an dagewesen sein, und so ist es wenigstens nicht ausgeschlossen, dass die genannten Kaiser, welche in dem Kloster zu Besuch weilten, den von ihnen vorzugsweise benutzten Teil des Kreuzganges, den westlichen Arm (s. u.), besonderes haben ausschmücken lassen. Von den jetzt noch vorhandenen Teilen ist aber keiner mehr streng romanischen Stils, was er doch sein müsste, wenn er unter den genannten beiden Kaisern (1002—1024 und 1039—1056) erbaut worden wäre, sie gehören vielmehr beide dem Übergangsstil (zwischen 1150 und 1250 etwa) an, da sie bereits Spitzbogen zeigen. Im Jahre 1186 wurde die Michaeliskirche nach ihrer Wiederherstellung neu geweiht,[1]) so mag der noch erhaltene Teil des nördlichen Kreuzganges mit seiner einfacheren Bauweise dieser Zeit entstammen. Wir haben aber bereits gesehen, dass 1250 ein Ablass zur Beschaffung der Gelder für einen kostbaren Umbau bewilligt wurde, und wir wissen, dass Abt Gottschalk (1241—1259 oder nach andern nur bis 1256),[2]) „reparavit ecclesiam ruinosam cum ambitu“ (er stellte die baufällige Kirche und den Kreuzgang wieder her),

1) Doebner a. a. O. S. 15.

2) *Lüntzel:* Geschichte der Diöcese und Stadt Hildesheim, Band II (Hildesheim 1858), S. 171—172.

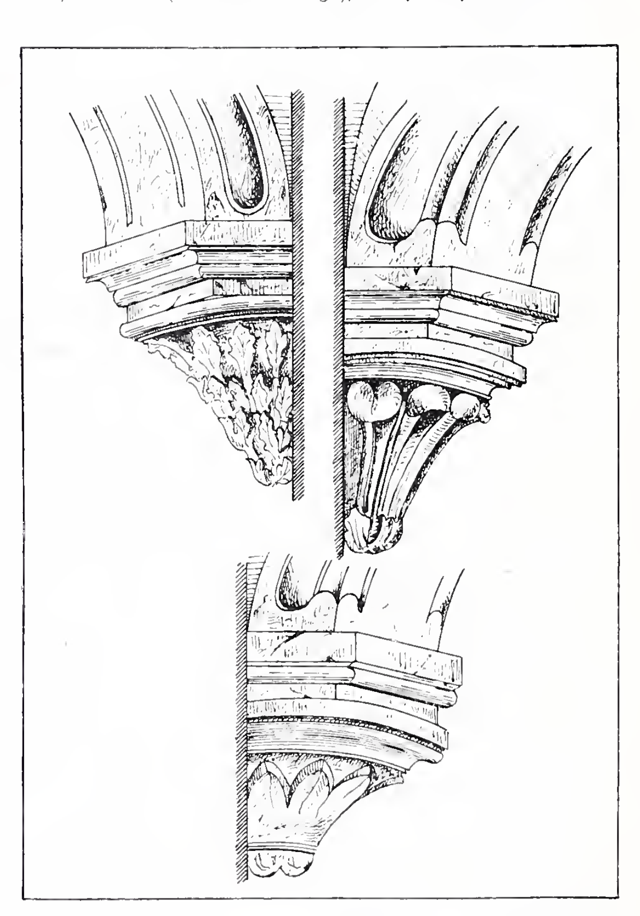


Abb. 5. Konsolen aus dem nördlichen Kreuzgang.



Abb. 6. Westlicher Arm im Kreuzgang des St. Michaelisklosters zu Hildesheim. Innere Ansicht von Süden aus.

und wir sind danach in der glücklichen Lage, sagen zu können, dass der prächtige Westarm des Kreuzganges gerade um die Mitte des 13. Jahrhunderts erbaut sein muss, ein für die Zeitangabe glücklicher Umstand, wie ein solcher nicht allzuhäufig zu begrüssen ist. Dass dieser Kreuzgangarm so besonders prächtig hergestellt ist, muss seine eigenen Gründe haben, und diese liegen hier nicht sehr fern. Mag auch der Ablass von 1250 recht erhebliche Mittel gewährt haben, der Hauptgrund für die so prächtige Verzierung gerade dieses Gebäudeteils muss doch ein anderer gewesen sein. Durch diesen Gang führte der Weg von der Abtei zur Kirche und zum Kapitelsaal. Gewöhnlich lag dieser Saal am Ostarm des Kreuzganges, da aber im Michaeliskloster dort die Lambertskirche und Martinskapelle befindlich waren, so blieb nichts übrig, als ihn an die Westseite zu verlegen. Deshalb hatte dieser Gang eine besondere Bedeutung: durch ihn musste der gesamte Klosterkonvent zum Kapitelsaal und auf den Chor in der Kirche gehen, durch ihn ging der Abt mit seinen Gästen sowohl in die Kirche als auch in den Kapitelsaal, wo den Gästen zu Ehren feierliche Zusammenkünfte gehalten wurden. Und das Kloster hatte öfter hohen Besuch: von denjenigen der Kaiser Heinrich II. und III. haben wir schon gehört, wir wissen auch von einem Besuch des Kardinals Cincius um 1191,[1]) und so mögen bei der Heiligkeit unseres Klosters und bei dem vornehmen Rang des Benediktinerordens noch viele andere hervorragende Gäste dort zu Besuch gewesen sein.[2]) Da lag es doch sehr nahe, wie überhaupt die Festräume, so auch den hauptsächlich durch die Gäste und aus feierlichen Anlässen benutzten Arm des Kreuzganges prunkvoll auszustatten. Dass die Ausschmückung und Einrichtung dieses Ganges wesentlich in Beziehung zum Kapitel-

1) *Bertram:* Die Bernwardsgruft, S. 8.

2) Vielleicht sind auch in diesem Raum die nach Lüntzel a. a. O. Bd. I (1858), S. 323 im Kreuzgang abgehaltenen Synoden zusammengetreten.

saale steht, glaube ich im weiteren Verlauf dieser Darstellung nachweisen zu können, aber auch der Eingang zur Kirche von hier aus ist eleganter hergestellt, als es sonst wohl bei den die Kirche mit den Kreuzgängen verbindenden Thüren üblich ist. Dieser Eingang soll jedoch als zur Kirche gehörig hier nicht weiter zur Erörterung gezogen werden. Es mag sich das Gesagte ganz gut mit der Erzählung vereinigen lassen, die Kaiser hätten den Kreuzgang gebaut; sie mögen zu der für einen Kaiserempfang würdigen Ausschmückung des von ihnen benutzten Kreuzgangflügels wesentlich beigesteuert haben, und so blieb es denn auch später dabei, diesen Flügel besonders prunkvoll zu erhalten (vgl. auch unten). Es mag noch gleich bemerkt werden, dass nördlich von dem Kapitelsaal eine Kapelle zu Ehren der Apostel Philippus und Jakobus lag.[1])

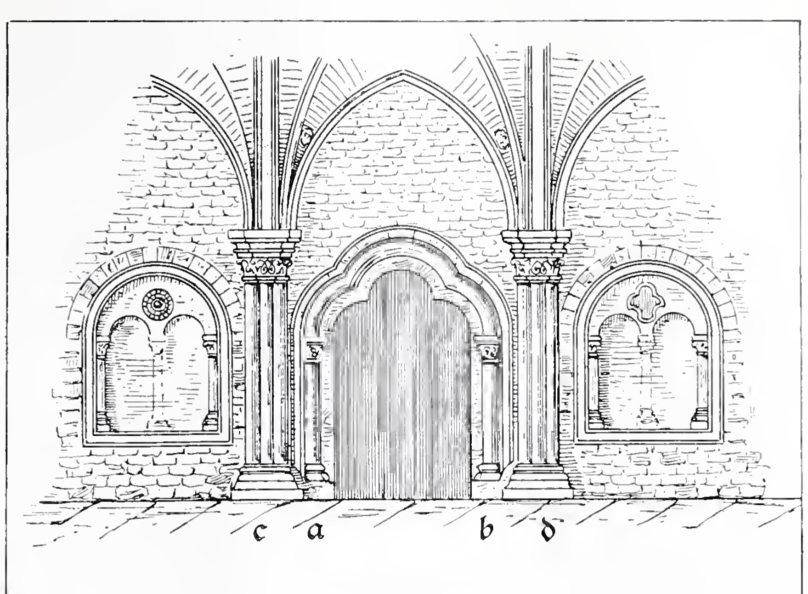


Abb. 7. Thür zum ehemaligen Kapitelsaal im Aufriss.

Als die Bürgerschaft von Hildesheim gelegentlich der Reformation 1543 dem Kloster die Michaeliskirche genommen und den Mönchen nur den nördlichen Arm des westlichen Querschiffes und die Krypta belassen hatte, diese Räume sich aber zum Chor- und Pfarrgottesdienst zu klein erwiesen, wurde 1567—68 der bisherige Kapitelsaal zu einer Kirche eingerichtet und damit wiederum am Ende des 17. Jahrhunderts die alte Kapelle der Apostel Philipp und Jakob vereinigt; sie bilden noch jetzt eine einzige, zur Zeit den Zwecken der Heil- und Pflege-Anstalt dienende Kirche, man sieht aber trotz ihrer Verbauung deutlich, dass es zwei verschiedene Gebäudeteile sind, die man vereinigt hat, die aber noch durch einen mächtigen Gurtbogen, wohl der Rest der alten Trennungswand, auseinander gehalten sind. Bei diesen Umwandlungen wurden die Thüren des Kapitelsaales und der Kapelle zum Kreuzgang vermauert — wir werden noch darauf zurückkommen — und statt deren neue Eingänge geschaffen, die uns hier nicht berühren. Die Westwand des Kreuzganges zeigt aber auch noch viele andere vermauerte bogenförmige Öffnungen, die man auf der Abbildung 4 rechts vom Beschauer wahrnehmen kann, für die sich aber bis jetzt eine Erklärung nicht findet. Vielleicht würden genauere, nötigenfalls mit Aufgrabungen verbundene Untersuchungen, wie solche auch zur Rekonstruktion der eingerissenen Flügel des Kreuzganges und der damit verbunden gewesenen Kirchen und Kapellen dringend erwünscht wären, einen genügenden Aufschluss gewähren. Später wurde auch nach Aufhebung des Klosters (1803)


Abb. 8. Westlicher Arm des Kreuzganges im St. Michaeliskloster zu Hildesheim, nördlichster Teil.

1) *Bertram*, Bernwardsgruft, S. 12.

oder wohl erst nach Einrichtung der Heil- und Pflege-Anstalt (1826) die vom Kreuzgang in das den Mönchen belassene Stück des westlichen Querschiffs führende Thür vermauert und schliesslich zwischen den beiden noch vorhandenen Armen des Kreuzganges eine Trennungsmauer hergestellt. Im westlichen Kreuzgang ist vor etwa 20—30 Jahren unter Leitung des Geheimrats Hase zu Hannover eine Erneuerung der schadhaften Teile unter genauester Anlehnung an die vorhandenen Überreste durchgeführt worden, im nachfolgenden werden jedoch nur die noch vorhandenen wirklich alten Teile zur Darstellung gebracht werden, weil die wiederhergestellten, wenn auch den alten Vorbildern genau nachgebildet, doch immerhin neueren Ursprungs sind. Abgesehen von diesen verschiedenen Veränderungen haben sich die noch vorhandenen Teile des Kreuzganges in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten, der Boden des zwischen ihnen liegenden Kreuzgartens, der jetzt die Bezeichnung Kirchgarten führt, hat sich infolge der Jahrhunderte langen Benutzung als Begräbnisplatz selbstverständlich nicht unerheblich erhöht.

Eine Übersicht über die einzelnen Teile gewährt der Lageplan (Abb. 16), in dem die niedergelegten Teile des Kreuzganges selbstverständlich nur — durch punktirte Linien — vermutungsweise angedeutet werden können.



Abb. 9. Eingang zum ehemaligen Kapitelsaal des St. Michaelisklosters zu Hildesheim.

Ich komme nun zur Beschreibung der noch erhaltenen Teile des Kreuzganges. Der nördliche Teil des Kreuzganges (Abb. 1, 2) lässt sich, da er recht einfach gehalten ist, rasch erledigen. Er besteht jetzt noch aus sechs mit einfachsten Kreuzgewölben versehenen Gewölbejochen, zeigt aber an seinem östlichen Ende nicht einen Abschluss, sondern die deutlichen Spuren, dass er hier abgeschnitten ist (vergl. Abb. 2). Im Verhältnis zur Kirche und dem westlichen Kreuzgangarm wird man annehmen müssen, dass er aus etwa elf bis zwölf Gewölbejochen bestanden habe. Aus der Zeit des Übergangsstils stammt auch dieser Teil des Kreuzganges, da er bereits in sämtlichen Gurt- und Schildbogen den Spitzbogen zeigt, während die Konsolen und Gewölbeansätze noch vollkommen romanische Formen zeigen. In Abb. 5 sind einige der charakteristischen Konsolen dargestellt, sie zeigen alle noch einfache, frühe Blattornamente; die hier nicht wiedergegebenen kann man teilweise aus Abb. 1 und 2 erkennen, sie entsprechen den hier besonders dargestellten. Aus den Formen dieser Konsolen und ihrer Ornamente wird man auch neben den bereits angegebenen sonstigen Gründen schliessen müssen, dass dieser Teil des Kreuzganges nicht überhaupt einfacher gehalten, sondern auch früher erbaut ist als der Westarm, und damit würden wir auf die Wiederherstellungsarbeiten kommen, die 1186 ihren Abschluss fanden; denn der ursprüngliche Kreuzgang dürfte wie überall so auch hier eine flache Holzdecke gehabt haben, während, wie gesagt, der jetzige gewölbt ist. Die Lichtöffnungen sind nicht fensterartig hergestellt, sondern entsprechen Thüröffnungen mit mässig hohen Schwellen, die sich bei einer Ausgrabung des Kreuzgartens allerdings etwas höher gestalten würden, als sie jetzt erscheinen, aber als eigentliche Brüstungsmauern doch nicht aufzufassen sind (vergl. Abb. 1). An der äusseren Seite der Bogenpfeiler sind, da diese Pfeiler bereits eine Neigung zum Ausbiegen nach aussen zeigen, Strebepfeiler in Hausteinen und dazwischen doppelte Bogen in hässlich abstechenden roten Backsteinen aufgeführt. Obenauf ist in späteren Zeiten ein anfangs wohl nicht vorhanden gewesenes Haus in Holzkonstruktion späterer Jahrhunderte gesetzt. Die hier wiedergegebenen Konsolen stammen alle von



Abb. 10. Gurtbogen am Nordende des westlichen Kreuzgangarmes.

der Wandseite, die an der Innenseite der Aussenpfeiler angebrachten sind alle so beschädigt, dass ihr ursprünglicher Zustand nicht mit der geringsten Sicherheit mehr festgestellt werden kann, weshalb von ihrer Wiedergabe abgesehen werden musste.

Ganz anders mutet uns der westliche Kreuzgangflügel (Abb. 1, 3, 4, 6—15) an.

Er zeigt uns im vollsten Lichte, was der Übergangsstil aus der Zusammenfassung des ausklingenden romanischen und des sich frisch geltend machenden gotischen Stils zu schaffen im stande war. Dieser von der Abtei zur Kirche und zum Kapitelsaal führende Gang, dessen Äusseres sich in Abbildung 1 und 3 darstellt, während die Abbildungen 4, 6 und 8 übersichtliche Blicke in sein Inneres gestatten, ist jetzt von dem nördlichen Kreuzgang durch eine Mauer getrennt; von dem einst vorhanden gewesenen südlichen Arme trennt ihn der nordwestliche Treppenturm der Kirche, wie wir beides schon gesagt haben. An der Südseite wird er von der stattlich verzierten Kirchthür abgeschlossen, und an der Nordseite ist jetzt nach Veränderung der anstossenden Gebäude eine Treppe angebracht, die man hinabsteigen muss, um in den Gang zu gelangen, während man früher daselbst zu ebener Erde einging (Abb. 6, 8). Der Gang besteht aus zwölf Gewölbejochen, von denen neun annähernd quadratisch sind, aber, wie häufig bei Gebäuden jener Zeiten, kleine Abweichungen in ihren Abmessungen aufweisen. Das dritte, vierte und fünfte Joch von der Michaeliskirche ab gerechnet sind aber derart eingeteilt, dass sie den sonst für zwei Joche abgeteilten Raum einnehmen und dass der auch sonst durch besonderen Schmuck ausgezeichnete (Abb. 6 und 8) mittelste von ihnen eine ziemlich schmale Gestaltung erhalten hat. Die einzelnen Joche bestehen aus einfachen Kreuzgewölben und sind durch teilweise reich und stets kräftig profilirte Schild- und Gurtbogen eingefasst. Das erwähnte, besonders ausgezeichnete Joch ist durch Rippen unter den Gewölbekappen belebt, an deren Kreuzungspunkt ein merkwürdiger Schlussstein (Abb. 6 und 13) hängt, auf den wir noch im einzelnen zurückkommen werden. In diesem Gewölbeteil befindet sich die Thür zum ehemaligen Kapitelsaal (Abb. 7, 9 und 14), auf beiden Seiten von je einem romanischen Doppelfenster flankirt, die bereits den anstossenden Gewölbejochen angehören.

Die Lichtöffnungen (Abb. 1, 3, 4, 6, 8) sind von spitzbogigen Schildbogen überwölbt und sämtlich mit einer Brüstungsmauer ohne Ausgang nach dem Kreuzgarten abgeschlossen. Durch zwischengesetzte Säulen sind diese Öffnungen in zwei, an den beiden vorletzten Jochen vor dem Eingang zur Abtei (Abb. 1) in drei Bogen eingeteilt. Diese Bogen sind entweder Rund- oder Kleeblattbogen, und über ihnen ist in der



Abb. 11. Gurtbogen am Westende des nördlichen Kreuzgangflügels.



Abb. 12. Die Drachen am Gewölbe des Kreuzganges im St. Michaeliskloster zu Hildesheim.

Mauer unter dem Schildbogen noch eine Lichtöffnung angebracht, teils quadratisch, teils kreisrund, teils in Kleeblattform oder in Sternform und in dem schmalen Joch vor dem Eingang zum Kapitelsaal in einen Spitzbogen gestaltet, der einer Bischofsmütze gleicht, die zu tragen die Äbte von St. Michael berechtigt waren (Abb. 3 und 6). Die Säulen zwischen den einzelnen Bogen sind entweder einzeln oder zu zweien angeordnet.

Auch an der Aussenwand dieses Flügels (Abb. 1 und 3) sind zwischen den einzelnen Lichtöffnungen in späterer Zeit Sicherheitspfeiler angebracht, die durch zwei gleichfalls hässlich abstechende Bogen aus Backsteinen verbunden sind und ein neueres Haus in Holzbau tragen.

Die Schildbogen sind im Innern durch dicke Rundstäbe überwölbt, welche von schmalen, in die Ecken des Mauerwerks eingesetzten Säulen getragen werden. Die eigentlichen Schildbogen stützen sich auf pfeilerartige Mauervorsprünge, die mit den die Gurtbogen zwischen den Gewölbejochen tragenden Säulen und den hinter diesen gelegenen pfeilerartigen Mauervorsprüngen und den Ecksäulen reizende Gruppen bilden (Abb. 4, 6, 8). Die Gurtbogen bestehen aus einfachen, kräftig profilirten Rundstäben und sind wie alle Säulen mit scharf vorspringenden Kanten versehen. An der Rückwand steht die den Gurtbogen tragende Säule gleichfalls vor einem Halbpfeiler, während in dem Joch vor dem Eingang zum Kapitelsaal statt der Halbpfeiler ebenfalls Säulen angebracht sind, so dass dort Bündel von je drei Säulen entstehen (Abb. 6 und 9); dort sind auch die Gurtbogen weit reicher profilirt, und nur die Kreuzgurte zeigen den einfachen Rundstab.

Die Säulen selbst besitzen die attische Base mit Eckblättern, welche allerdings teilweise weggehauen sind, aber, so weit sie sich noch vorfinden, vielfach eine feine Verzierung zeigen (Abb. 9 und 14). Eine besondere Lust der Verzierung prägt sich aber an den Kapitälen der Säulen aus, wo die herrlichsten Verschlingungen von Band-, Laub- und Rankenmustern angebracht sind (Abb. 4, 6, 8, 9, 10, 11, 14). Diese Kapitäle sind zum Teil durchbrochen und völlig frei ausgearbeitet, so dass sie sich fast gänzlich vom Kern der Säule ablösen. Dies hat zur Annahme geführt, sie seien teilweise von Stuck gefertigt, allein bei einer genaueren Betrachtung findet man, dass sie alle aus Sandstein ausgearbeitet sind. Am nördlichen Ende des Flügels, wo der Nordarm am Eingang zur Abtei einsetzt, ist statt des einfachen Rundstabes ein breiter Gurtbogen, an den Seiten durch Rundstäbe und Hohlkehlen belebt (Abb. 10), angebracht, entsprechend ist

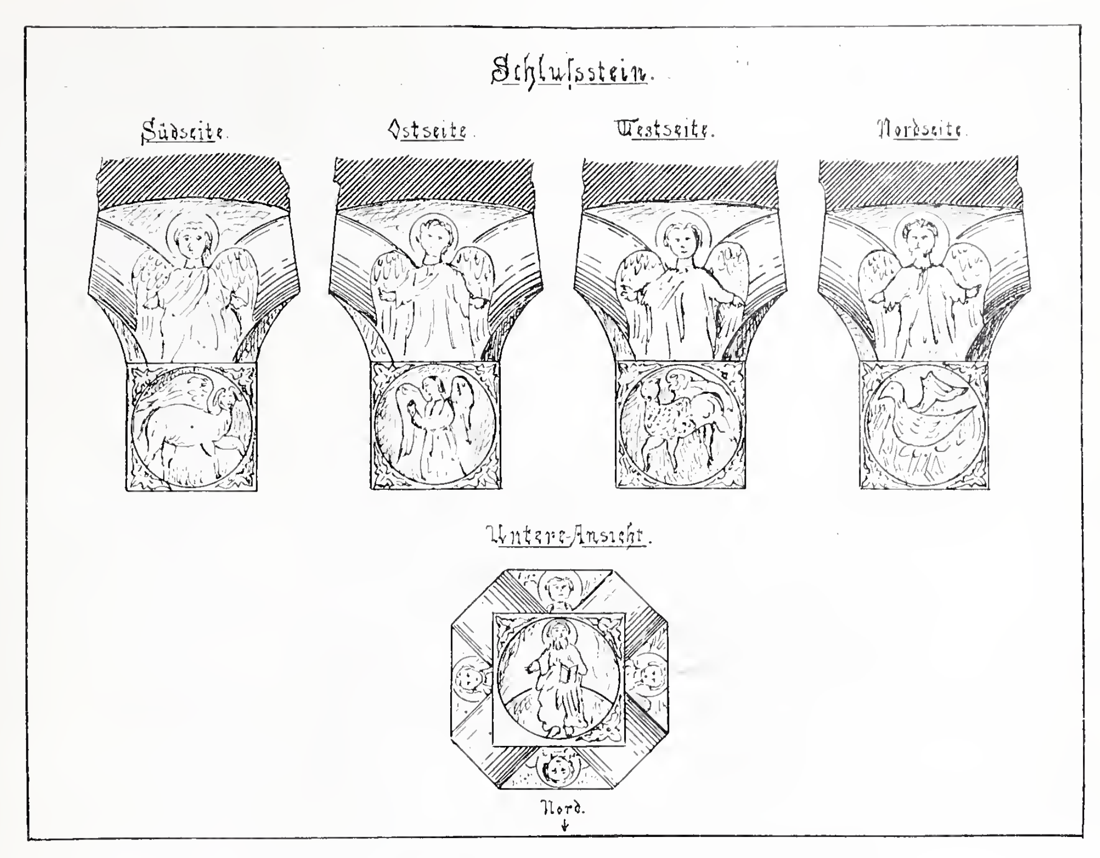


Abb. 13. Der Schlussstein vor der Thür zum Kapitelsaal.

der Ausgang des Nordflügels behandelt (Abb. 11), und es ergeben sich daraus flache Nachbildungen der Säulenkapitäle.

Zwei besondere Verzierungen der Gewölbe verdienen noch eine eigene Besprechung.

Ehe man von der Abtei zum Eingang des Kapitelsaales gelangt, aber jenseits der Eingangsthür zur Kapelle der Apostel Philipp und Jakob, sieht man an den Gewölben zwei in die Höhe klimmende Drachen angebracht (Abb. 6, 8 und 12), den nach der Wandseite zu auf Raub ausgehend dargestellt, den von der Seite des Kreuzgartens aus aufsteigenden aber im Begriff, einen Bären [1]) zu verschlingen, während er mit seinem Ringelschwanz einen sich vergeblich gegen die Einschnürung wehrenden Mann umschlingt, der den allerdings bereits dem Ende des 11. Jahrhunderts angehörigen kegelförmigen Helm mit Nasenschutz auf dem Kopf und an den Beinen eine bis unter die Wade reichende, aus höher- und tieferliegenden Streifen zusammengesetzte Hose und eine sockenartige, mit Riemen umwundene Fussbekleidung trägt; die Umhüllung des Rumpfes ist wegen des Drachenschwanzes nicht genauer zu beschreiben, die Hose wäre aber wohl als mit Lederstreifen besetzt anzusehen, wie vor der Einführung des Panzerhemdes die Bekleidung eines gewaffneten Ritters hergestellt wurde. Daraus, dass wir hier eine im 13. Jahrhundert, dem wir den betreffenden Teil des Kreuzganges verdanken, längst abgekommene Art der Ausrüstung des Ritters finden, dürfen wir wohl sicher schliessen, dass wir es mit der möglichst getreuen Nachbildung einer an derselben Stelle befindlich gewesenen älteren Bildhauerarbeit zu thun haben. Die jetzige ist mit dem Spitzbogen aus einem Stück gearbeitet, kann also nicht älter als dieser sein, und es könnte dies als eine Bestätigung der Erzählung angesehen werden, dass zur Zeit der Kaiser Heinrich II. und Heinrich III. bereits ein prachtvoller Kreuzgang errichtet gewesen sei, [1]) und es hätte sich dann Abt Gottschalk beim Neubau des Kreuzganges um 1250 aus nahe liegenden Gründen ebenso pietätvoll bemüht, sich möglichst den Bildungen früherer Zeit anzuschliessen, wie Hase dies bei der Wiederherstellung des Kreuzganges in unseren Tagen gethan hat.

Unmittelbar vor dem Eingang zum Kapitelsaal entfaltet sich die Hauptpracht in dem bereits mehrfach hervorgehobenen Gewölbejoch und dessen Kreuzgurten (Abb. 6, 9 und 13). Im Anfang einer jeden

1) Auch *Mithoff* spricht dies Tier für einen Bären an.

1) Nach *Lüntzel* a. a. O. 338 soll Heinrich III. den Kreuzgang mit Gewölben versehen haben.

der vier Gewölbekappen zwischen Schild- und Kreuzgurt zeigt sich ein Menschenkopf — teils bärtig, teils bartlos —, von dem Gewölbeschluss aber hängt ein grosser würfelförmiger Schlussstein herab, auf allen Seiten mit Bildwerken in runden Feldern verziert (Abb. 6 und 13). Unten sehen wir den Heiland auf dem Regenbogen thronend, das Buch des Lebens in der Hand haltend und die, wohl durch die vier Köpfe engel Michael mit den von ihm geführten Heerscharen der Engel siegreich ankämpft, das Prinzip des Bösen, den Widersacher Christi, das Heidentum im Kampfe gegen die Kirche.[1]) Ähnliche symbolische Darstellungen wurden oft auf den Wasserspeiern der Kirchen angebracht, und in der Kathedrale zu Metz wird noch jetzt eine den hier besprochenen Drachen vollständig entsprechende Drachenfigur gezeigt, die bis zur fran-

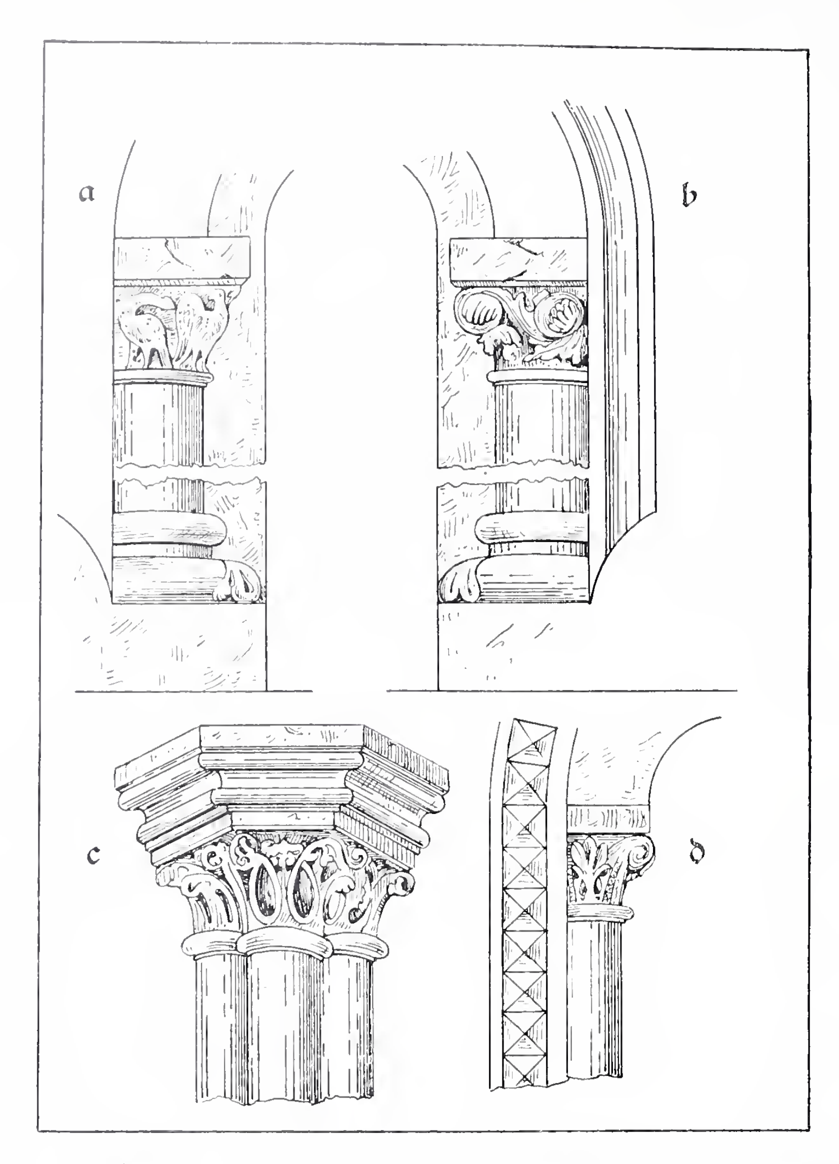


Abb. 14. Kapitäle aus dem Kreuzgange des St. Michaelisklosters zu Hildesheim.

in den Gewölbeanfängen angedeutete Menschheit segnend. Die Seitenflächen des Steines zeigen die Symbole der Evangelisten, während der Stein an seinem oberen Ende aus einem Blütenkelch entspringt, aus welchem Engel hervorschauen.

In der Zusammenstellung dieser Verzierungen der Gewölbe und in der Auswahl der Stellen, wo sie angebracht sind, dürfen wir eine tiefe Symbolik erblicken. Der Drache bedeutet den Teufel, gegen den der Erz- zösischen Revolution als Symbol des überwundenen Heidentums als Quelle alles Bösen bei Prozessionen vor dem Bischof hergetragen wurde. Durch die hier angebrachten Bildwerke wurde nun den Mönchen, wenn sie zur Kirche oder zum Kapitelsaal gingen, der siegreiche Kampf des Erzengels, unter dessen be-

1) *Müller* und *Mothes:* Illustrirtes archäologisches Wörterbuch, Band I (Leipzig und Berlin 1877), S. 340.

sonderem Schutze ihr Kloster und ihre Kirche standen, gegen das Böse vor Augen geführt, aber auch noch mehr. Der eine Drache hat noch niemanden überwältigt, das ist der Widersacher des Menschen, der umhergeht und suchet, wen er verschlinge,[1]) der Bär aber ist wegen seiner Stärke und Wildheit ein Symbol des Schrecken Erregenden, ein Sinnbild des Zornes.[2]) In der zweiten Drachendarstellung sehen wir also in der im Mittelalter so beliebten fortschreitenden Darstellungsweise bereits, wie zunächst der Drachenteufel den Menschen umgarnt und schliesslich den durch den Bären versinnlichten, der der Wildheit und dem Zorn verfallen ist, verschlingt. Von diesen Darstellungen durchdrungen sahen aber die Mönche beim Weiterschreiten und unmittelbar vor dem Eintritt in den für die gemeinschaftlichen Beratungen und für die Festlichkeiten bestimmten Kapitelsaal denjenigen, welcher das Böse überwunden hat, den Heiland, dessen Lebensgeschichte und Erlösungswerk durch die Symbole der Evangelisten angedeutet wird, darüber aber die Engel, die sowohl als Diener des Heilandes aufzufassen sind als auch wieder auf den Schutzheiligen des Klosters, den Erzengel Michael zurückweisen, der an ihrer Spitze das Böse bekämpft. Zum Betreten der Apostelkapelle war eine solche Vorbereitung nicht nötig, deshalb beginnen die Bildwerke erst jenseits ihres Einganges.

Es ist der beiden an den westlichen Kreuzgang anstossenden, jetzt beseitigten Räume, des Kapitelsaales und der Kapelle der Apostel Philipp und Jakob bereits gedacht worden; von beiden sind noch, wie bereits gesagt, die Eingänge erhalten, aber, da sie nicht mehr gebraucht werden, in vermauertem Zustande.

Der Eingang zum Kapitelsaal (Abb. 7 und 9) wird, wie auch bereits erwähnt, durch das schmalste Gewölbejoch markirt. Er ist im Kleeblattbogen überwölbt, und es wird die Laibung der Thür von einer prachtvollen Umrahmung eingeschlossen, die durch die Zusammensetzung einer halbsäulenartigen Abrundung als innersten Teiles der Umrahmung, einer in die Ecke gesetzten Säule mit attischer Base nebst Eckblatt und einem mit Blattwerk und Drachen reich verzierten Kapitäl, dann eines Rundstabes und endlich einer Hohlkehle gebildet wird. Zu beiden Seiten der Thür, jedoch bereits in den anstossenden Gewölbejochen befindet sich je ein im Kreisbogen überwölbtes Doppelfenster, über dessen von drei Säulchen getragenen Doppelbogen innerhalb des Hauptbogens am nördlichen Fenster eine kleeblattartige Öffnung angebracht ist, der im südlichen Fenster eine kreisrunde Öffnung entspricht, die im Innern mit einer einem gedrehten Seil ähnlichen Verzierung, im Äussern aber mit einem Blattornament geschmückt ist. Die Säulchen beider Fenster sind an ihren attischen Basen mit Eckblättern und an den Kapitälen mit reichem Laubwerk verziert. Die Umrahmung des ganzen Fensters wird aus zwei Rundstäben gebildet, zwischen denen sich eine mit erhabenem Kerbschnitt verzierte Leiste hinzieht. Das mittlere Säulchen ist beiderseits herausgebrochen, man kann aber noch deutlich sehen, wo es gestanden hat, weshalb es in Abb. 7 durch punktirte Linien angedeutet ist. In der Abbildung 14 sind einige Einzelheiten dieser reizenden Gruppe wiedergegeben.

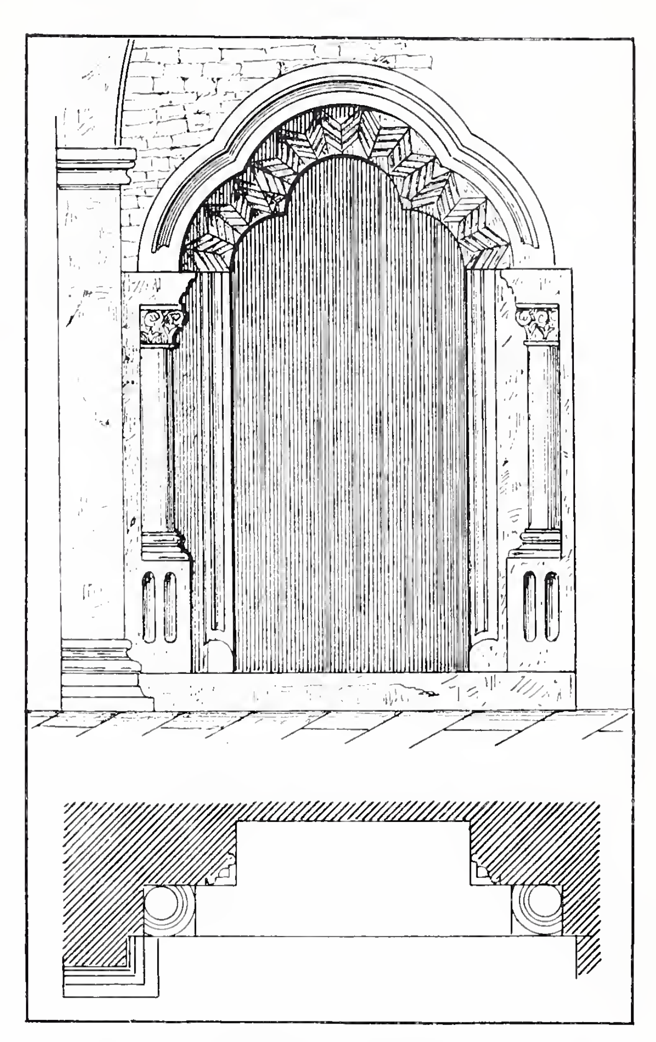


Abb. 15. Die Thür zur Kapelle der Apostel Philipp und Jakob.

Bei der andern Thür, der zur Kapelle der Apostel Philipp und Jakob (Abb. 4 vorn rechts vom Beschauer und Abb. 15), ist der sie überwölbende Kleeblattbogen mit Zickzackverzierung in Kerbschnittform umgeben. Die äussere Umrahmung entspricht der an der Thür zum Kapitelsaal, mit Ausnahme davon, dass die Säulen mit ihrer attischen Basis auf einem etwas höheren, an jeder Seite mit zwei flachen länglichen, oben und unten abgerundeten Vertiefungen verzierten Steine stehen.

1) I. Brief Petri, Kap. 5, Vers 8.

2) *Müller* und *Mothes* a. a. O. S. 141.

Wir sind am Ende und es erübrigt nur noch auf dem Grundriss Abb. 16 die einzelnen hier besprochenen Stellen anzugeben.

A ist die St. Michaelskirche.

BB bedeutet die Gebäude der Heil- und Pflegeanstalt,

C den Kreuz- oder Kirchgarten.

D und D[1] zeigen die jetzige Kirche der Heil- und Pflegeanstalt an, D ist die Stelle des ehemaligen Kapitelsaales, D[1] die der Kapelle der Apostel Philipp und Jakob.

E ist die Sakristei zur Krypta unter der St. Michaeliskirche.

a—b ist der westliche Kreuzgang,

b—c der erhaltene Teil des nördlichen Kreuzgangarms, der früher nach dem

c—d reichte, während die punktirten Strecken

d—e und

e—f die beseitigten Ost- und Südarme des Kreuzganges andeuten. Bei

f steht der in den Kreuzgang hineingebaute Treppenturm.

g ist die vermauerte Thür des Kapitelsaales (Abb. 7 und 9) mit den bei

h und i sie flankirenden Fenstern, während bei

k die Thür zu der Kapelle der Apostel Philipp und Jakob (Abb. 4 und 15) vermauert ist. Durch

l, m und n werden die drei schmalen Gewölbejoche bezeichnet, von denen

m das besonders verzierte mit dem Schlussstein (Abb. 6 und 13) ist. Endlich befinden sich bei

n die beiden Drachen (Abb. 6, 8 und 12).

Die punktirten Linien zur Angabe der niedergelegten Arme des Kreuzganges konnten, wie schon im Eingang dieser Arbeit gesagt ist, nur vermutungsweise angegeben werden. Die übrigen Angaben sind den Karten des Stadtbauamts zu Hildesheim entnommen.

Es läge der Gedanke nahe, dem hier beschriebenen Kreuzgang einige andere niedersächsische Kreuzgänge, etwa den von Königslutter zur Seite zu setzen. Dieser Gedanke musste aber aufgegeben werden, weil er uns hier zu weit führen würde. So wollen wir uns auf die Beschreibung des Kreuzganges im Hildesheimer Michaeliskloster beschränken und es einer andern Feder überlassen, über die verschiedenen Kreuzgänge vergleichende Betrachtungen anzustellen.

Abb. 16. Grundriss des Kreuzganges des St. Michaelisklosters zu Hildesheim.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.


F. Schmutzer
Holland



ORIGINAL-SCHABKUNST-BLATT von B. PANK[OK]

JAKOB BURCKHARDT

GEBOREN AM 25. MAI 1818, GESTORBEN AM 8. AUGUST 1897.

VON *GUSTAV PAULI*

ALS vor einigen Monaten die Kunde von dem Tode Jakob Burckhardt's nach Deutschland kam, da waren manche Leute verwundert, zu vernehmen, dass der alte Gelehrte noch bis vor kurzem ihr Zeitgenosse gewesen sei. Die Tagesblätter begnügten sich mit einer kurzen Notiz, und einem süddeutschen Parlamentarier ist es sogar begegnet, dass er in öffentlicher Rede Jakob Burckhardt mit einem bayerischen Steuerbeamten desselben Namens verwechselte. Dergleichen Merkmale der Nichtachtung hat der Schreiber dieser Zeilen als eine schmerzliche Beleidigung empfunden an dem Gedächtnis eines Mannes, dessen äusseres Leben zwar in den engen Grenzen seiner Heimat verflossen ist, der aber mit seinem besten Teil ganz Deutschland angehört hat, und dem unser Geistesleben den grössten Dank schuldet.

Jakob Burckhardt ist in der reinen Atmosphäre eines Altbasler Pfarrhauses aufgewachsen. Über seinen ersten Jahren, in denen sich die Grundzüge des menschlichen Charakters unbewusst befestigen, lag der Sonnenschein eines glücklichen Familienlebens. Von hier aus hat er jene Reinheit und Gradheit ins Leben mitgebracht, die später seine grossen Gaben veredelten. Ein rührendes Zeugnis dessen ist die naive Selbstbiographie, die Burckhardt in seinen letzten Lebensjahren auf ein paar Seiten niederschrieb. Wenn wir sie lesen, so fühlen wir denselben Ton anklingen, in dem einst Dürer von sich und seinen Eltern geredet hat. Die erste Wissenschaft, der sich der Jüngling zuwendete, war die Theologie. Er hat die ihr gewidmete Zeit auch nie als verloren betrachtet, obwohl er nach vier Semestern mit Genehmigung seines Vaters dies Studium aufgab um die Geschichtswissenschaften zu betreiben. Er verliess damals Basel und bezog die Berliner Universität. Vielleicht war es Ranke gewesen, der ihn dahin gelockt hatte, und der damals schon, 1839, sich dem Gipfel seines Ruhmes näherte. Indessen sollte für Burckhardt's weitere Entwicklung weniger unser grosser Historiker bedeutsam werden als der Lehrer der Kunstgeschichte, Franz Kugler, ein feinsinniger Mann mit weitgehenden ästhetischen Interessen. Ranke widmete seine Zeit mehr den eigenen Studien als einer eingehenden pädagogischen Beschäftigung mit seinen Schülern, Kugler dagegen versammelte um sich im anregendsten intimen Verkehr einen kleinen Kreis aufgeweckter junger Studenten. Darin aber waren sich beide, bei aller Verschiedenheit ihrer Charaktere und Gaben, gleich, dass sie ihre Wissenschaft von grossen Gesichtspunkten aus behandelten. Die Richtung, die sie dadurch Burckhardt gegeben haben, hat dieser im Verlauf seiner späteren Studien nicht wieder verlassen.



Jakob Burckhardt. Nach einer Photographie.

Auf die äusseren Daten von Jakob Burckhardt's fernerem Leben des näheren einzugehen, scheint mir

an dieser Stelle nicht von nöten zu sein. Interessante Begebenheiten wären ohnehin nicht zu berichten. — In den Vorlesungen, die der junge Docent seit 1844 an der Universität seiner Vaterstadt hielt, mischten sich unter die rein historischen Themata zunächst schüchtern die kunstgeschichtlichen, aber man glaubt es zu bemerken, wie bei ihm bald die Neigung zur Kultur- und Kunstgeschichte das Interesse an der politischen Geschichte überwog. Dass Burckhardt dabei der herrschenden Strömung der Zeit seinen Zoll entrichtete, indem er mit Vorliebe das Mittelalter und die Architektur behandelte, ist beinahe selbstverständlich. Er hatte in seinen letzten Studentenjahren die Niederlande und den Rhein bereist und als Früchte dieser Fahrten einige kleinere Schriften veröffentlicht, von denen seine frisch geschriebenen „Kunstwerke der belgischen Städte“ (Düsseldorf 1842), die „vorgotischen Kirchen am Niederrhein“ (1843) und die „Beschreibung der Münsterkirche in Basel“ (Basel 1842) erwähnt sein mögen. Später besorgte er die zweiten Ausgaben von Kuglers Handbüchern der Malerei und der bildenden Künste. Mit einem umfassenden eigenen Werke trat er zuerst 1853 an die Öffentlichkeit. Es behandelte die letzte Epoche der antik-römischen Kultur in der „Zeit Constantins des Grossen“. Burckhardt trat damit in die erste Reihe kulturgeschichtlicher Schriftsteller, auch wenn sein Buch keineswegs gleich die gebührende Anerkennung fand. Dasselbe Jahr wurde noch in einem minder erfreulichen Sinne für ihn bedeutsam. Er verlor die Lehrerstelle, die er an den Oberklassen des Pädagogiums innegehabt hatte und damit die regelmässige Quelle seiner bescheidenen Einnahmen. Nunmehr sah er sich auf seine litterarische Thätigkeit allein angewiesen. Er ging nach Italien, das er schon zu wiederholten Malen in den Ferien bereist hatte. Diesmal blieb er fünf Vierteljahre, und die Frucht seines Aufenthaltes wurde der berühmte Cicerone, der 1855 erschien. Das Buch trug ihm die ordentliche Professur für Kunstgeschichte an dem neuen Züricher Polytechnikum ein. Wohl musste er es mit Freude begrüssen, dass er nun wieder eine planmässige und dankbare Lehrthätigkeit fand und einen Kreis von bedeutenden Genossen, zu denen z. B. Semper und Gottfried Keller zählten, dennoch aber empfand er den Züricher Aufenthalt als ein Exil und er hat es eine „Rehabilitation“ genannt, als ein Ruf der Basler Universität ihn 1858 in die Heimat zurückführte. Er hing nun einmal mit allen Fasern seines Herzens an der alten Rheinstadt und dachte immer auf „Basler Dütsch“, wie er einmal launig sagte.

Der Rest seines Lebens verfloss hier in stiller Gelehrtenarbeit — glückselig in aller Schlichtheit, weil ihm der höchste ideale Lohn zu teil ward. In dem ersten Jahrzehnt nach seiner Heimkehr veröffentlichte Burckhardt die beiden letzten Bücher, die den Ruhm seines Namens noch weiter trugen, die Kultur der Renaissance in Italien (1860) und die Geschichte der italienischen Renaissancearchitektur (1867). Seitdem, in dem Menschenalter, das ihm noch zu leben beschieden war, hat er nichts mehr drucken lassen. Gerastet hat er darum keineswegs. Sein akademisches Lehramt und daneben die Schulstunden am Gymnasium nahm er mit einem geradezu vorbildlichen idealen Pflichtgefühl wahr. Eine vortreffliche Gesundheit kam ihm dabei zu statten, so dass er bis zum Jahre 1891, wie er nicht ohne Stolz bemerkte, keine einzige Stunde hat auszusetzen brauchen. Daneben lud er sich noch ein ansehnliches Pensum an öffentlichen Vorlesungen vor einem gemischten Publikum der Stadt auf. Der Stoff, den er in all diesen Vorträgen — immer ganz frei sprechend — behandelte, war ein vollkommen universaler. Er umfasste die gesamte politische Geschichte, alle Gebiete der Kultur und Kunstgeschichte und zahlreiche Themata aus der Litteratur. Manches davon, insonderheit die griechische Kulturgeschichte, hat er genauer bearbeitet, sogar für den Druck ins Reine geschrieben, allein er liess es immer wieder im Pulte liegen. Was ihn von der Veröffentlichung zurückhielt, war gewiss zum Teil eine gewisse Scheu vor der Kritik der weitverzweigten Specialgelehrtheit, zum Teil aber auch wohl ein stolzes Gefühl persönlicher Unabhängigkeit, die sich in ihrer Arbeit an keinerlei Zwang etwa durch drängende Verleger binden wollte. „Ein bescheidener Wohlstand hat ihn in der späteren Zeit davor bewahrt, um der Honorare willen schreiben zu müssen und in der Knechtschaft buchhändlerischer Geschäfte zu leben.“ Dies sind seine eigenen Worte. Seine Basler Mitbürger lohnten dem „alten Kebi“, wie sie ihn nannten, seine vielfachen Anregungen durch eine liebevolle Popularität. In Deutschland aber machte er nicht mehr von sich reden. Seine alten Freunde waren bis auf wenige gestorben, und selbst von den Fachgenossen der Kunstgeschichte hatten die meisten ihn nie gesehen. Seine Bücher wurden von den Gelehrten einer jüngeren Generation neu herausgegeben.

Um diese Zeit war es, vor nunmehr neun Jahren, dass der Schreiber dieser Zeilen auf ein Semester nach Basel zog. So oft er damals auch geschwänzt haben mag, von Burkhardt's Kollegien hat er keines versäumt, und mit unauslöschlichen Zügen hat sich seiner Seele das Bild dieses einzigen Mannes eingeprägt: Eine kaum mittelgrosse Gestalt, kräftig gebaut. Der leicht gebeugte Nacken trug einen mächtigen Kopf. Die runde Form des Schädels trat deutlich hervor, da die weissen Haare ganz kurz geschoren waren. In dem ziemlich farblosen Antlitz bedeuteten die Augen wenig. Den charakteristischen Zug gab die grosse gebogene Nase ab, eine Nase, wie sie bei unbedeutenden Menschen überhaupt nicht vorkommt. Ein kurzer

Schnurrbart bedeckte die Oberlippe, das Kinn war durch lang herabhängende Falten mit dem Halse verbunden: in Summa durchaus nicht ein Gelehrtengesicht mit zarten durchgeistigten Zügen, aber ein wuchtiger Charakterkopf, ein Modell für einen jener kühnen Renaissancebildner, für einen Donatello oder Desiderio. Wie ein alter Student hauste Burckhardt damals in ein paar Zimmern, zu denen man durch einen Bäckerladen hinaufstieg. Über dem Reichtum des inneren Lebens hatte er für seine Person die elegante Bequemlichkeit verachten gelernt. Allmorgendlich sah man ihn zur Universität wandern, eine grosse Mappe unterm Arm, welche die Bilder für seine Vorlesungen enthielt. Nichts war bezeichnender als seine Art des Vortrags. Der Schreiber dieses, dem von Springer's glänzenden akademischen Reden noch die Ohren klangen, war anfangs enttäuscht. Denn Burckhardt erschien als die Anspruchslosigkeit selbst. Die Brille in der Hand, vor sich hin oder zum Fenster hinaus schauend, schien er ebenso sehr für sich als für die Hörer zu sprechen, dazu lispelte er ein wenig und geriet bisweilen in ein leichtes Stottern. Und dennoch wurde es ein steigender Genuss ihm zuzuhören. Jeder seiner Sätze verriet die souveräne Beherrschung der Sache und des Ausdrucks. Ein feiner, oft ironisirender Humor klang am häufigsten an, so wenn er auf das „gemein-heroische“ der Nachahmer Michelangelo's zu sprechen kam. Beim Zeus von Otricoli fragte er sich, was für einen prachtvollen Bariton der wohl gehabt haben müsse. Redete er dann aber von Dingen und Menschen, die er am meisten bewunderte, etwa vom Innenraum des Pantheon, von Raffael oder von Rubens grosser Seele, dann sprach er mit leiser Stimme schlichte und schöne Worte, die uns viel unmittelbarer packten, als das tönendste Pathos es je vermocht hätte. Denn man fühlte in ihm jene ehrliche Begeisterung glühen, die keiner Kunstmittel bedarf, um Begeisterung zu wecken.

So trefflich Jakob Burckhardt auch reden konnte, so hat er doch noch viel besser geschrieben. Erst in der Abgeschiedenheit der Studirstube konnte er die ganze Feinheit seines Formgefühls entfalten. Die Befangenheit, die ihn in der Gesellschaft vieler und namentlich fremder Menschen leicht befiel, war von ihm genommen, und er äusserte sich mit jener unvergleichlichen anmutigen Frische, die jeden Leser bezaubern muss. Jede seiner vier grossen Schriften ist ein Meisterwerk, das sich über die engen Kreise der Gelehrtenwelt an alle Gebildeten deutscher Zunge wendet. Dass seine Bücher nicht noch dankbarer aufgenommen wurden, nicht noch weit mehr Auflagen erlebten — die Zeit Constantins des Grossen hat es nur auf deren zwei gebracht —, muss uns beschämen. Taine ist in Frankreich, Ruskin in England weit populärer geworden als Burckhardt bei uns. Was soll man vollends davon denken, wenn man in vielen Bücherschränken, in denen Burckhardt fehlt, ein Halbdutzend der Lübkeschen Handbücher findet, die man doch, gelinde gesagt, nicht ohne Pein durchlesen kann? Man muss sich mit der Erwägung bescheiden, dass Burckhardt vielleicht zu viel Gedanken niedergeschrieben habe, denn das Publikum mag nicht einmal vieles nachdenken, was ein anderer ihm vorgedacht hat.

Die Fachgelehrten haben allerdings den alten Burckhardt immer einmütig gerühmt, indessen — Lessing möge mir die Travestie verzeihen, wenn ich meine, dass es von ihnen heisst: Wer würde nicht den Burckhardt loben, doch wird ihn jeder lesen? Nein. Bei manchen von ihnen verbarg sich mühsam hinter der respektvollen Miene eine gewisse Geringschätzung. Solch einer, der tagaus, tagein seinen eng umgrenzten Acker bestellte, glaubte am Ende den Alten meistern zu können, der in jenem kleinen Bezirk nicht so genau Bescheid wusste. Im Grunde genommen war das allerdings die begreifliche Vergeltung für die Geringschätzung, die Burckhardt im geheimen den Specialgelehrten widmete, den „Attribuzlern“, wie er sagte. Auch er hatte viel gesehen und setzte seine Studienreisen fort, bis Altersschwäche und Krankheit ihn lahm legten. Ja, manches hatte er sich in den früheren Zeiten des langsamen Reisens wohl noch liebevoller eingeprägt, als man es heutzutage thut, wo die Genauigkeit der Photographie manchmal die Genauigkeit der eigenen Betrachtung ersetzen muss. Immerhin aber hat Burckhardt das Einzelne nur in Beziehung auf das Ganze betrachtet. Und wenn er einmal aus einer Reihe von litterarischen oder künstlerischen Produkten die wesentlichen Züge ihrer Art herausbekommen hatte, so war er innerlich mit ihnen fertig. Ganz fern lag es ihm, durch unablässige Weiterbetrachtung der gleichen Species sich jene Kennerschaft zu erwerben, auf die wir heute so stolz sind. Dies erfordert nur einen guten Blick und Fleiss; Burckhardt aber hatte von der Vorsehung ein grösseres Pfund erhalten und benützte es um höheren Zielen zuzustreben. Aus tausend toten Brocken den Geist einer vergangenen Zeit zu beschwören, eine grosse Persönlichkeit oder einen Abschnitt aus dem Leben eines ganzen Volkes uns anschaulich zu schildern, das war immer die edelste Aufgabe historischer Arbeit, und das ist auch die Buckhardt's gewesen, seitdem er seine Lehr- und Wanderjahre hinter sich hatte. Hierzu bedarf es freilich ausser kritischer Emsigkeit auch der Phantasie und der Kraft zu bilden, denn hier wird Wissenschaft zur Kunst. Und eine Künstlerseele ist Jakob Burckhardt in der That gewesen. Wer ihn nur als Gelehrten beurteilt, der wird ihm nimmermehr gerecht werden. Bei seiner Darstellung mochte er sich nicht an die strenge Zeitfolge binden. Vielmehr gliederte er seinen Stoff systematisch und zwar mit solcher Kunst,



Jakob Burckhardt.
Nach einer Zeichnung von Hans Lendorff.

dass es beispielsweise schon eine ästhetische Freude ist, in seiner Kultur der Renaissance die Reihenfolge der Kapitelüberschriften durchzulesen. Weil ihn nun bei seiner Gruppirung der Gegenstände eine wahrhaft geniale Intuition leitete, die durch keinerlei Voreingenommenheit beirrt wurde, so ist er nirgends in einen jener Grundirrtümer verfallen, die z. B. bei ähnlicher Methode dem berühmten obengenannten Taine und Ruskin so mannigfach begegnet sind. Daher ist das Merkwürdige möglich geworden, dass die fortschreitende Specialforschung an den Werken Burckhardt's nur zu ergänzen fand, ohne ihre leitenden Gedanken verändern zu müssen. Ja, sowohl bei der Kultur der Renaissance wie beim Cicerone hat die Berichtigung vieler kleiner Fehler und die Hinzufügung vieler thatsächlicher Notizen den Nachteil gehabt, die ursprüngliche Frische des Werkes zu beeinträchtigen, so dass neben den gelehrten reich kommentirten letzten Ausgaben die ersten einen neuen Wert gewinnen.

Noch in einer andern Beziehung bewies Burckhardt seine Künstlernatur. Ihm fehlte der Beruf zum Recensenten. Er war zum Produziren geboren, wobei es ganz gleichgültig ist, ob seine Produkte nun Bücher oder Vorträge waren. Dagegen hatte er durchaus kein Organ für den Spürsinn, der den Fehlern des Nächsten aufpasst und dem sich nur zu oft hämische Schadenfreude gesellt. Vielmehr sah er seinen Kollegen mit einer heiteren Gelassenheit zu, welche diesen selbst vielleicht am wunderbarsten erschien. Was ihm gefiel, begrüsste er mit Freuden und gern liess er sich belehren, auch von jungen Leuten. Briefliche und mündliche Äusserungen bis in seine letzten Jahre sind Zeugnis dessen. Wenn ihm aber etwas missfiel, so liess er es lieber liegen und schwieg, als dass er schalt.

Burckhardt stand als Mensch so hoch, dass er selbst einer der würdigsten Repräsentanten der Kultur seiner Zeit war. Seine Schriften haben daher für uns noch einen besonderen Wert als Teile seines persönlichen Bekenntnisses. Gleich seine „Zeit Constantins des Grossen“ ist in dieser Beziehung ungemein lehrreich. Wir dürfen ohne weiteres annehmen, dass seine Sympathien, wo es sich um Altertum handelte, immer nur den Zeiten ungetrübten Glanzes angehört haben. Die verworrenen Zeitläufte, in denen diese Grösse in Stücke ging, mussten ihn mit Wehmut erfüllen. Zugleich aber ist es wohl begreiflich, dass es seinen Forschersinn mächtig reizte, den Hauptursachen dieses furchtbaren Zersetzungsprozesses nachzugehen. Dazu kam als ein versöhnendes Moment in dem traurigen Zeitbilde die rein menschliche Grösse der beiden letzten Heldengestalten des Altertums, Diocletians und Constantins. In der Bewunderung der grossen Individualität als solcher, die Burckhardt hier an den Tag legte, offenbarte er sich als den ästhetisch empfindenden Menschen im modernsten Sinne. Sein Buch hätte vielleicht mit noch grösserem Recht das Zeitalter Diocletians betitelt werden können, denn dessen gewaltige Charaktergrösse hatte es ihm angethan. Hier, wo die Versuchung heuchlerischer Geschichtsfälschung oder auch nur die Gefahr der unabsichtlich befangenen Darstellung überall sehr nahe liegt, erscheint das freimütige Urteil Burckhardt's im hellsten Lichte. Seine ganzen Sympathien gehören Diocletian trotz der Christenverfolgung, für Constantin hat er nur eine sehr bedingte Bewunderung, und die tiefste Verachtung für dessen frommen Historiker Eusebius von Cäsarea, den „widerlichsten aller Lobredner“, wie er ihn nennt. Die christliche Kirche der constantinischen Zeit ist ihm mindestens verdächtig. Dabei war Burckhardt keineswegs irreligiös und sprach noch in seinen letzten Lebenszeiten schöne Worte des Glaubens „an eine Unvergänglichkeit“, die nicht so klingen, als ob die Todesangst sie ihm ausgepresst hätte.

Die drei anderen Hauptwerke, die Burckhardts Namen tragen, sind Denkmäler seiner Bewunderung Italiens. „Haec est Italia diis sacra“ lautet die begeisterte und stolze Widmung, die er über seinen Cicerone schrieb. Und als er so schrieb, fand er für diese Stimmung im deutschen Publikum einen lauteren Widerhall als heute, wo die schwärmerische Vorliebe für die italienische Kunst trotz aller politischen Freund-

schaft sehr abgenommen hat. Wirklich ist Burckhardt nicht mehr modern, wenn er die allerhöchste Verehrung Raffael zu Füssen legt. Ob er sich dabei im Irrtum befindet, ist eine andere Sache. Bezeichnend ist seine Abneigung gegen Michelangelo und Correggio. Mehr noch als das Gewaltsame oder das Sentimentale scheint ihn eine gewisse innere Unwahrheit abgestossen zu haben, die er bei jenen beiden zu empfinden meinte. Der Cicerone, der das Ergebnis von im ganzen genommen etwa zweijährigen Reiseeindrücken war, wollte nur anregen, nicht aber ein kunsttopographisches Handbuch sein. Die Ehrlichkeit der tiefen Empfindung, die das Ganze durchdrang, wog dabei vollkommen auf, was der vollständigen Kenntnis der Denkmäler abging. Man braucht zum Beispiel keine Vorliebe für Claude Lorrain zu haben, um doch die wenigen Worte ergreifend und wahr zu finden, mit denen Burckhardt ihn beurteilt.

Die Kultur der Renaissance in Italien wird immer ein ruhmwürdiges Muster bleiben für die künstlerische Behandlung eines historischen Themas, die doch von dem reinsten wissenschaftlichen Ernst durchdrungen ist. Die umfassende Schilderung des Geisteslebens dieser grossen Zeit wird überall belebt durch das Eingehen auf zahllose Individualitäten, von den Bemerkungen über den Charakter Friedrichs II. an bis zu dem Glaubensbekenntnis des Florentiner Armensünders Boscoli. Meist wird nur ein ganz kurzes Streiflicht auf die Personen geworfen, immer aber scheint dadurch ihr innerstes Wesen beleuchtet zu werden. Burckhardt's Art cum grano salis zu verstehende Schlagworte zu gebrauchen ist dabei für die einen ebenso anziehend wie für die anderen, die pedantischeren Gemüter, ärgerlich. Historiker haben sich z. B. sehr darüber ereifert, dass Burckhardt Kaiser Friedrich II. den „ersten modernen Menschen auf dem Thron“ genannt habe. Als ob er es nicht selbst am besten gewusst hätte, in wie weit der grosse Kaiser der Sohn seiner Zeit und ihrer Anschauungsweise gewesen ist. — Dass Burckhardt für unsere Auffassung der modernen Kultur epochemachend geworden ist durch die Bedeutung, die er der Entwicklung der selbstbewussten Individualität zuweist — das wissen alle, die nur oberflächliche Kunde von der Geschichte des Geisteslebens haben. Die Kunst hatte er in diesem Falle von der Betrachtung ausgeschlossen, gewiss weil er so viel darüber zu sagen hatte, dass er fürchtete, es in dem geschlossenen Rahmen seines Buches nicht unterbringen zu können, ohne dessen Einheit zu gefährden. Besondere Werke sollten hier die „Kultur der Renaissance“ ergänzen. Indessen ist nur der Teil davon erschienen, der die Architektur behandelt. Lübke hat das Buch der Serie von Werken einverleibt, in welche die Kugler'sche Geschichte der Baukunst ausgewachsen war. Mit seinem konzentrirten Gedankenreichtum und der geistvollen Gruppirung seines Stoffes nimmt sich Burckhardt's Arbeit hier aus wie eine Perle in einem Haufen Häckerling. Die Zustimmung der Architekten zu seiner Darstellung erfüllte den Autor mit gerechtem Stolze.

Zum Schlusse dieser Betrachtung sei noch des Burckhardt'schen Stiles gedacht. Er hat sich durch seine Art der litterarischen Darstellung den Anspruch auf einen Platz in der deutschen Litteraturgeschichte erworben. Korrekt war er freilich nicht. Diese Tugend der Minderbegabten hat er in keiner Beziehung besessen. Wustmann würde auch bei ihm einige Sprachdummheiten zu rügen haben, sogar die Anwendung von „teilweise“ und „ausnahmsweise“ in der Form des Adjektivs. Indessen, welches Formgefühl hat Burckhardt auch hier offenbart! Er spricht in kurzen Sätzen, ohne ein Wort zu verschwenden, zugleich vornehm und anschaulich. Niemals gerät er in pathetischen Überschwang, zuweilen aber erhebt er sich zu einer edlen Würde des Ausdrucks, vor der jede Kritik verstummt. Eine solche Sprache ist die unmittelbarste Äusserung einer reifen und reichen Persönlichkeit. Sie zu vernehmen ist eine reine Freude, denn „höchstes Glück der Erdenkinder sei nur die Persönlichkeit“.

EMIL JAKOB SCHINDLER

VON *HARTWIG FISCHEL*



Emil Jakob Schindler; nach einer Photographie.

Als ein warmer Freund der Natur, mit Herz und Geist ihr zugethan, war Jakob Emil Schindler wie wenig andere zur Landschaftsmalerei prädestinirt. Vertraut mit Baum und Strauch, mit Weg und Steg, mit allem Lebendigen, das ihn umgab, ward er nur dann so recht seines Lebens froh, wenn er der Natur gegenüber stand, in ihr sich verlieren konnte. Da wurden in seinem Innern Stimmen lebendig, die ihn zum Schaffen drängten; das Geschaute wurde zum Bilde, das Empfundene wurde zur Dichtung.

In Schindler verbanden sich in glücklicher Form verschiedene künstlerische Begabungen. Ein feines musikalisches Talent, eine lyrisch-poetische Veranlagung wurden ergänzt durch eine seltene Empfindung für die malerische Erscheinungswelt und eine überraschende Fertigkeit, das Geschaute mit Stift und Pinsel wiederzugeben. So mannigfaltig die Richtungen waren, in welchen Schindler sich bewegte, bis er nach langem Ringen zur Höhe seines Schaffens gelangte — immer war es eine Stimmungswelt von poetischem Reiz, in die er uns einführte.

Vom 27. April 1842, dem Tage seiner Geburt bis zum 9. August 1892, dem Tage seines unerwartet eingetretenen Todes, giebt Schindlers Lebensweg das Bild einer stetig ansteigenden Entwicklung. Die Landschaftsschule Zimmermanns an der Wiener Akademie war die erste Prüfungsstelle für sein Talent. Unter vielen hervorragenden Kollegen, wie Jettel, Ribarz, Russ und Lichtenfels fiel Schindler durch seine eigenartige Begabung auf. Er war der „Lust zu fabuliren“ mit dem Stift in einem Cyklus von Bleistiftzeichnungen zu Zedlitz' „Waldfräulein“ gefolgt, die seinen Namen rasch bekannt machten. Eine Folge von Kartons, für eine Wanddekoration bestimmt, und ein Bild: „Waldfräuleins Geburt“ (jetzt in der akademischen Galerie in Wien) entstammen demselben Stoffgebiet.

Einige andere Erstlingswerke wie „Die Waldschmiede“, „Der Kuss im Walde“ schliessen sich diesen Arbeiten an. Was er damals wollte, können wir aus seinem Tagebuch ersehen; er schreibt:

„Werde ich erreichen, was mir als verführerisches Ziel vor der Seele schwebt, wird es mir möglich sein, meine künstlerischen Absichten, die ich nicht anders als einen poetischen Realismus nennen kann, auszuführen? Eine unbeschreibliche Angst beschleicht mich bei solchen Zweifeln“, und an anderer Stelle: „Ja die Natur ist das Heiligste, ich glaube, dass ich mehr als andere ein Etwas in ihr empfinde, das auch eine Art von Religion ist; deshalb bin ich Maler geworden, deshalb ist es das grösste Glück für mich, dass ich es wurde. Wenn ich des Augenblicks gedenke, da der Entschluss hiezu in mir reifte, des Augenblicks, in dem die Natur selbst ein Festkleid trug, der Thau an Halmen und Blättern zitterte, der Himmel rein und goldblau schien, duftige Nebel vor der Sonne flatterten, die hohen Fichten im Walde die einzig wahre Kirche über mir bildeten, kleine Vögel jubelnde Dankestöne zum Himmel sendeten, die Wunder der Schöpfung so recht lebendig waren um mich her, da fühlte ich alle Zweifel von mir abgeschüttelt — einen Augenblick später aber sagte ich mir, das Talent ist mehr und etwas viel Höheres als die blosse Liebe zur Natur; soll ich es trotzdem wagen? Ja! ich will es, will alle Furcht niederdrücken, will ins volle Leben dringen, unaufhaltsam vorwärts.“ —

Es war ein harter Kampf, den Schindler unternahm, gegen die äusseren Schwierigkeiten einer selbständigen Existenz, gegen die nächste Umgebung, welche ihn nicht verstand, gegen Tradition und Vorurteile, die sich seiner Auffassung der Kunst entgegenstemmten und endlich gegen sich selbst, um sich die strenge Durchführung jenes Programmes abzuringen, welches so klar und doch so schwer erfüllbar vor seinen Augen stand.

Nach der ersten, mehr verträumten Studienzeit folgte eine Epoche steten Suchens und Wanderns. Zimmermann pflegte seine Schüler in die „Ramsau" bei Berchtesgaden und an den Chiemsee in Bayern zu führen und zahlreiche Studien Schindlers mit spitzem Stift oder Ölfarbe, kleine Bilder und Bildversuche, die beinahe an Waldmüllers Art, die Natur zu sehen, erinnern, sind aus jener Zeit erhalten. Vieles aber ist später von des Künstlers eigener Hand zerstört worden. Nicht die grosse überwältigende Alpennatur, nicht die dramatischen Naturvorgänge, wie sie Zimmermann liebte, waren dazu geschaffen, seinen Empfindungen Form und Farbe zu leihen. Ein natürlicher Instinkt führte ihn zu intimeren Problemen. — Die nächste Umgebung Wiens, seine vertrauten Wege in Perchtoldsdorf, Hütteldorf, im Prater brachten ihm die Studienplätze, die er sich selbst zu suchen begann. Und wo er malte, lebte er auch. Die Donaugegenden, besonders die alten Kaisermühlen, Fischamend, Regelsbrunn regten sein feines Tongefühl an. Hier gab der Nebel und Wasserdunst, der im Frühling und Herbst seine silbergrauen Schleier über die Erde breitete, den zarten Grundton, auf dem die kecken Sonnenblitze, das erste Grün, das letzte herbstliche Rot so reizvoll wirkten. Schlanke Birken mit weissen Stämmen und Silberpappeln liebte er besonders; das grüne Wasser der Pratersümpfe, das graue, glitzernde Wellenspiel der Donau suchte er immer wieder. Was waren ihm die physischen Entbehrungen eines monatelangen Lebens unter armen Fischern und Schiffern, wenn er die Genüsse einer stimmungsvollen Natur dafür eintauschen konnte.

In dieser Zeit begann Schindler als eigenartige künstlerische Erscheinung Geltung zu erlangen; vom Prater, von der Donaugegend holte er sich die Motive zu einer Reihe feiner und selbständiger Arbeiten. Das „Heustadelwasser" (heute im Besitz des Frankfurter Kunstvereins), „Aus dem Prater" (Berliner Nationalgalerie) waren solche Bilder. Der „Abend" trug ihm die erste Medaille ein (1878, Carl Ludwig-Medaille). Mit dem Erfolg kamen die ersten Gefahren. Schindler war im Grunde ein lebensfroher Geselle. Selbst anregend und belebend für jeden, der ihm nahe kam. Die Wintermonate brachten ihm darum auch oft zu viel gesellschaftliches Leben. Schauspielerische Begabung, eine sympathische Stimme und ein hübsches Talent für den Liedergesang, das ihn zu einem vielbegehrten Schubert-Sänger machte, konnten in der geselligen Zeit der ersten siebziger Jahre nicht unbenutzt im Stillen blühen. Makart wurde auf Schindler aufmerksam, zog ihn zu sich und schloss sich an ihn an. Das führte Schindler zu einem Leben auf grossem Fuss, dem seine bescheidenen finanziellen Hilfsquellen nicht gewachsen waren. Wohl hatte er sich schon ein eigentümliches Schaffensgebiet erobert, künstlerische Anerkennungen von Wert erhalten; aber grosse finanzielle Erfolge hatte er nicht errungen. Seiner feinen, intimen Kunst blieb der Markt verschlossen. Solche Verhältnisse mussten drohende Wolken über ihn heraufbeschwören. Wenig konnten da sein unermüdlicher Stift, seine reizvolle Feder nützen, die er in den Dienst illustrirter Journale stellte. Der Gegensatz einer hungrigen Seele, einer schaffensfreudigen, impulsiven, künstlerischen Natur zu dem Mangel an Unterstützung und Befriedigung von aussen war zu schroff. Da wurde ihm eine unerwartete Hilfe zu teil, die am besten für seinen inneren Wert spricht. Eine tiefe leidenschaftliche Neigung zu einer jungen vielversprechenden und vielumworbenen Sängerin führte zur Ehe (1878). Entbehrungen, eine schier unerträgliche Vermehrung der drückenden Lebenssorgen waren zwar die ersten fast unmittelbaren Folgen dieses Ereignisses. Aber die klare Einsicht in seine Lage, die praktische, fürsorgliche, kluge Lebensführung seiner Frau brachten Schindler allmählich auf den Weg der Gesundung. In verschiedenem Sinn könnte da von Gesundung gesprochen werden, denn auch eine künstlerische Abrechnung hatte Schindler zu halten. Seine Sturm- und Drangperiode hatte lange gedauert und zu vielen gewagten Experimenten geführt. Obwohl in seinen Praterbildern schon ein unendiich glücklicher und individueller Zug liegt, welcher diese Werke zu hervorragenden Leistungen stempelt, geriet Schindler gleichzeitig oft auf andere Wege. Eine Reise nach Dalmatien führte ihn in die warme, sonnige Stimmungswelt des Südens und zu Bildern, in denen eine verfallene aber grossartige Architektur und Gartenkunst in Gegensatz zu einer überwuchernden tropischen Vegetation tritt. Es war der Beginn zur Verarbeitung eigenartiger, grosser Probleme, die er später zwar wieder aufnehmen durfte, damals aber nicht weiter verfolgen konnte. Eine nächste Reise führte ihn nach Holland; grossartige Luftvorgänge, düstere schwere Tonwirkungen, der tiefe, melancholische Zauber der alten holländischen Kunst drücken sich in den Werken aus, welche während und nach dieser Reise entstanden. Lange sah er noch in unserer Natur holländische Bilder. Er hatte sich so in die Weise der alten Meister gefunden, dass sie oft zu deutlich aus seinen Arbeiten sprachen. Auch die grossen Franzosen der dreissiger Jahre Couture, Rousseau, Daubigny, Troyon, Millet wirkten mächtig auf ihn und bildeten lange

[illegible] die Gradmesser für seine eigenen Arbeiten. Einen Couture hatte er durch Monate in seinem Atelier stehen, um sich durch seine fein abgewogene Tonskala beeinflussen zu lassen. Mitunter war es auch geradezu das unabweisbare Bedürfnis nach den notwendigsten Subsistenzmitteln, welches den so gewissenhaften und empfindlichen Künstler zu Arbeiten drängte, die er selbst am liebsten sofort zerstört hätte. So wurde er manchmal an sich selbst irre. Immer war es wieder die erquickende, fesselnde Wirkung der heimatlichen Landschaft, so arm an grossen Vorgängen, so schwierig sie auch zu fassen war, welche Schindler zu seiner eigenen Natur zurückführte, welche ihn sich selbst finden lehrte, und schliesslich war es das glückliche, abgeschlossene Leben in der Familie, welches seine Kräfte sammeln half, welches seiner Thätigkeit den festen Boden gab. Selbst die besten Arbeiten aus Schindlers Praterzeit, wie die „Entenjagd im Prater“, die feine Strasse aus „Regelsbrunn“, welche Schindler den „Reichel-Preis“ eintrug, der „Mühlenteich aus Fischamend“ stehen noch im Banne der alten Meister. Es liegt in ihnen noch etwas von jener schönen warmen Tonskala, die in die Natur hineingesehen, hineinempfunden ist, wenn auch mit hoher künstlerischer Vollendung. Schindler war stets bemüht, sich davon zu befreien; er steuerte naturgemäss auf einen gesunden Pleinairismus los, auf jenes „Nachfühlen, Nachbilden des Sonnenlichtes“, das im Grunde zwar nur eine Erweiterung für das künstlerische Programm der alten Meister bilden konnte, in seinem Kern aber doch eine wesentlich moderne Errungenschaft ist. Schindler sagte selbst folgendes über diese Frage:

„Die grossen Talente, die sich des Tageslichtes annahmen, Bastien Lepage an erster Stelle, sind den Spuren eines Paolo Veronese und denen anderer gefolgt. Der Schritt weiter war der Wunsch, nicht nur des Tages Helligkeit zu malen, sondern auch Glanz und Farbe des wirklichen Sonnenlichtes, gehoben durch die lichtdurchtränkten lokalfarbigen Schatten. Für diese Aufgabe reichte in erster Linie die Palette der Alten nicht aus, ebenso wenig wie irgend eine bisher bekannte Technik hiefür zu verwenden ist.“

Schritt für Schritt, vor der Natur selbst, errang sich der Künstler jene Unmittelbarkeit und Wahrheit, die seine reifste Zeit auszeichnen, die den poetischen Gehalt seiner Werke und die feinste Beobachtung der Erscheinungswelt gleichzeitig zur Wirkung bringen. Seine Wanderungen an der Donau brachten Schindler auch nach „Weissenkirchen“, wo eine kleine Reihe intimer und besonders liebenswürdiger Bilder entstand. Dort fand er die Bauerngärten, Stillleben im Freien, so recht geschaffen, um im Sonnenlicht zu schwelgen. Hier kam ihm die hohe zeichnerische Fertigkeit zu statten, welche schon seine frühesten Arbeiten zeigen. Seine Radir-Versuche, seine Bleistift-Skizzen bewältigten das reichste, verwirrendste Detail mit Anmut und Vollendung. In seinen Bauerngärten gelang ihm mit der Farbe ein gleiches, ohne dass ihr



E. J. Schindler: Hafen von Ragusa.
Ansicht der Stadt vom Meere aus gesehen bei Abendstimmung im Dezember.

malerischer Reiz beeinträchtigt worden wäre. Sie bildeten mit die Veranlassung, dass er wieder im Gebirge zu malen begann. Bei einem längeren Aufenthalt in Goisern brachte er es zu stande, seine nächste Umgebung malerisch zu verwerten, ohne Gebirgsbilder zu malen. Wie Schindler über die früher so verbreitete Gebirgsmalerei dachte, sagen seine folgende Worte: „Wenn ich eine Schule hätte, würde ich die Reise in die Berge obligatorisch für meine Schüler machen, damit die im Laufe des Winters vergeudete Nervensubstanz sich erneue, und damit ich Gelegenheit hätte, jenigen der Ebene nähert; das Blau ist dann aufgehoben, und die Luft ist so lichtdurchzittert, dass der Begriff der fernen Berge zu existiren aufhört. Das zu porträtirende Gebirge wäre dann mit einer zu porträtirenden schönen Frau vergleichbar, die man nur malen darf, wenn sie nicht zu Hause ist. Alles dies betrifft nur die sogenannten schönen Tage. Wenn der Regen fällt, die silbertönigen Wolken über die nun tiefschwarzen Waldmassen hinziehen, wenn die Felsen nass und glänzend werden, die Lokaltöne bis zur höchsten Kraft sich steigern, die Bergriesen traum-

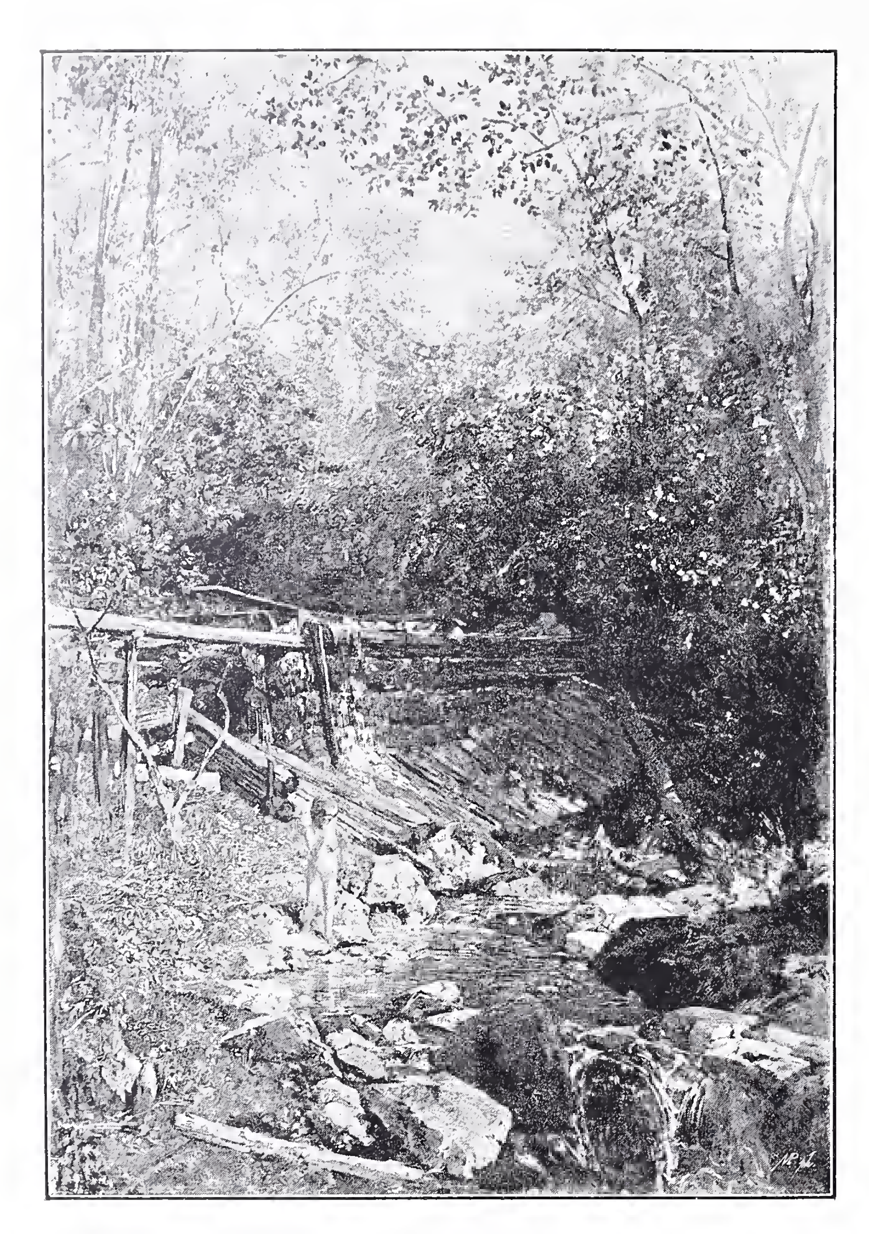


E. J. Schindler: Garten im Pfarrhause von Weissenkirchen an der Donau.

immer wieder zu sagen, dass und warum es zu allen Zeiten unmöglich war und ist, das Gebirge zu malen“ . . . „Das Gebirgsbild wirkt in den Ausstellungs- und halbwegs gestimmten Wohnräumen ungefähr ebenso, wie die Gebirgstracht auf einem städtischen Bahnhof, unwahr, lächerlich, selbstbewusst.“ Was er jedoch von der Vedute, von der Gebirgsansicht sagte, galt darum nicht für die Vorgänge innerhalb des grossen Rahmens. Auch für ihn barg das Gebirge hohe malerische Reize. „Am hohen Mittag, sagte er, kann es mitunter sehr schön werden, aber nur dann, wenn sich die Skala des Gebirgsbildes der- haft umwoben, nur zu ahnen sind, oder zu finsteren Giganten werden, wenn die Wasser sich trüben und wild und drohend ihr Bett überschäumen, oder mit einem anderen Worte, wenn der Gebirgsmaler im Wirtshaus sitzt — dann kann es sogar klassisch werden.“ Eine alte Hammerschmiede, an einem Gebirgsbach, später der grossartige Waldbachstrubb, gaben ihm Gelegenheit, diese Ansichten durch seine Werke zu bekräftigen. Die Pinakothek in München besitzt eine „Hammerschmiede“, der Kunstverein in Mannheim das Bild „Nach dem Gewitter“, der Kaiser von Österreich die „Mühle in Weissenbach“ aus dieser Arbeits-

epoche. Mühlen und Schmieden hat Schindler stets mit grosser Liebe verfolgt; in Oberösterreich waren es die Sensenschmiede, die er mit Wort und Stift geschildert; im Salzkammergut hat er diese Anregungen verfolgt und in einer ganzen Reihe mitunter bis zu zu den ernsten grauen Stimmungen gaben, welche das nasse Wetter im Gebirge mit sich bringt.

Das war der Sommer. Frühjahr und Herbst galt der Umgebung Wiens in engerem und weiterem Umkreis. Die Gegend von Lundenburg, die Thaja mit ihrem



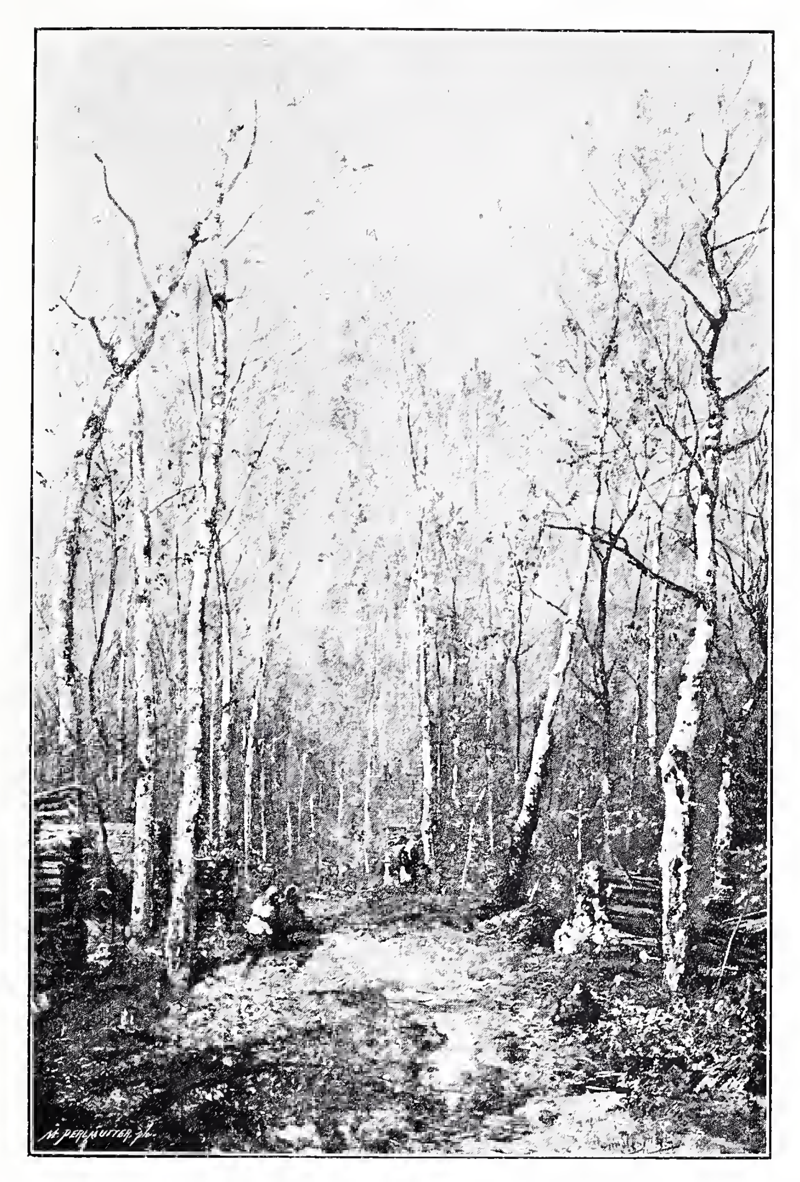
E. J. Schindler: Waldbach.

dramatischer Wirkung sich steigernder Bilder verarbeitet.

Beim Sonnenschein waren es wieder die Gemüsegärten, welche ihn fesseln und beschäftigen konnten. Selbst ein grosser Gartenfreund, zog er sich seinen Mohn und seine Nelken, die Sonnenblumen und Georginen, die in seinen Bildern wieder erscheinen. Da wusste er dann einen Lichtzauber, eine Farbenpoesie zu entwickeln, die das schönste Gegengewicht gelben Wasser, die Bauerndörfer mit ihren Obstgärten im Frühlingsschmuck lockten ihn hinaus, sobald das erste Grün den Boden färbte. Während ihn auf der einen Seite die von Blütenschnee bedeckten Obstbäume mit der noch wenig farbigen Umgebung zur Lösung der feinsten und schwierigsten Stimmungsprobleme führten (wie bei dem „Mährischen Bauernhof“ der akademischen Galerie in Wien), brachten die oft grossartigen Luftvorgänge über den Niederungen

der March, verwandt mit jenen, die Schindler in Holland suchte, Kraft und Grösse in seine Bilder („Aufsteigendes Gewitter“ im Besitze des Fürsten Liechtenstein zu Wien).

In Goisern hatte Schindler den Reiz eines intimen einer Form, wie er sie sich nicht anregender wünschen konnte. Ein alter Park gab seiner Neigung, den Gärtner zu spielen und dabei dem künstlerischen Auge stets neue Genüsse zu verschaffen, reichlich Gelegenheit zur Bethätigung. Die Umgebung war zum Schlendern



E. J. Schindler: Birkenwäldchen im Frühling.

Familienlebens auf dem Lande genossen. Es drängte ihn lange dazu, einen Ort zu suchen, nicht allzuweit von der Residenz, der ihn länger in der Natur beschäftigen konnte, als es das Gebirge möglich machte. Da fand er auf halbem Wege zwischen Tulln und Neulengbach das Schlösschen Plankenberg, das für sein ferneres Leben von Bedeutung werden sollte. Ein altes, aber unendlich wohnlich angelegtes Haus bot ihm alle Räume, deren er zum Leben und zur Arbeit nötig hatte, in einladend, er wusste sie auch für die Kunst zu nutzen. Wer so wie er überall dort malen konnte, wo er gerade war, dem wurde es nicht schwer, in den Auen der Tulln, im eigenen Park, in den Gehöften der Bauern und endlich auf der pappelbesäumten Reichsstrasse seine Motive zu finden. Wie ihn die kalten Stimmungen, die ihn im Gebirge umgaben, endlich ganz von der „braunen Seligkeit“ der altertümelnden Richtung befreiten, so trug die theoretische Perspektive,

welche er seine Schüler treiben liess, und die Beschäftigung mit der Photographie, in der er selbst zu experimentiren liebte, dazu bei, das Skelett seiner Bilder zu kräftigen. Wie er über diesen letzten Gegenstand dachte, sagte er mit folgenden Worten: „Was die Maler vom Lichtbilde verlangen, das ist entweder Erleichterung im Aufsammeln von Materialien oder Aufschluss in Bezug auf Bewegungen, die sich durch die Raschheit, mit der sie sich abspielen, dem normalen Auge entziehen, oder aber einfach jene heute schon sehr beliebte Art des Studienmalens, bei welcher Hand, Auge, Geist völlig unthätig sind; die Resultate dieser künstlerisch obscönen Anschauung liegen allerdings in einer Reihe von mitunter ganz ausgezeichneten Bildern vor, die ohne in Kontakt mit unserer Seele zu treten, sich lediglich an unser Auge wenden und von diesem mit raschem Blick für immer abgethan sind. An absoluter Richtigkeit der Formen, der Schatten stehen diese Bilder scheinbar hoch über allem, was die Kunst bisher geleistet hat; an innerer Erbauung, an Eindrucksfähigkeit, an künstlerischer Sprache, an Geben und Nehmen stehen sie abgrundtief unter den schlechtesten bisherigen Kunstperioden.“

Schindlers Streben ging nach der „vollendetsten Ausdrucksfähigkeit in der poetischen Naturparallele“. Nie ist es ein einfacher Naturausschnitt, den er uns bietet; erst wenn die Eindrücke in ihm geruht, sich verdichtet, zusammen krystallisirt hatten, begann er zu malen, um so mit typischen, charakteristischen Schöpfungen den Ausdruck jener innerlichen Erlebnisse zu finden, welche der intimste Kontakt mit der Natur, mit ihrer „Seele“ zur Folge hatte.

Zahlreiche Stimmungsskizzen waren da oft nötig, um einen scheinbar einfachen Naturvorgang festzuhalten, und umgekehrt ist es oft ein räumlich kleiner Fleck Natur, der ihm zu den mannigfaltigsten, von untereinander ganz verschiedenen Werken den Stoff gegeben hat. In Plankenberg wuchs sein Können, so dass es sich mit seinem Wollen deckte. Hier entstanden die reifsten Werke seines Pinsels. Alles, was er in den langen Jahren durch intensive Naturbeobachtung an Kenntnissen gewonnen, hier wurde es fruchtbar verwertet, nach der Breite und Tiefe ergänzt. Alles, was an poetischen Träumen in ihm geschlummert, wollte er nun zur endlichen Gestaltung führen.

Aus dem kleinen Gemüsegarten seiner früheren Epoche wurden grosse Stimmungsbilder voll Sonnenglanz (wie der „September“ im Besitze des Münchener Kunstvereins). Die feinen Mühlenbilder aus dem Hochgebirge führten ihn hier zur „Mühle aus Asperhofen“ (im Besitze des Prinzregenten von Bayern), zur Mühle im Nebel: „Winteranfang“, einem Bild von kraftvoll breiter Wirkung. Die schmalen Waldwege und Schläge aus dem Prater sind verwandt mit den prächtigen Bildern „Aus dem Wienerwalde“ und „Waldstrasse“, die in der Plankenberger Zeit entstanden. Die Anregungen von den Donau-Auen und der Thaja verfolgt er weiter an der Tulln. In den Bildern „Herbst“ und „An der Tulln“ dienen die grünen Ufer dieses kleinen Flüsschens grossen malerischen Aufgaben. Einst hatte er geplant, die zwölf Monate in einem Cyklus malerisch zu behandeln. Prächtige Entwürfe dazu sind vorhanden. Leider ist nur das Bild „Winterende“ (jetzt im Besitze der Pinakothek) vollendet worden, als sich Schindler neuerdings in diese Aufgabe vertiefte.

Auch seine südlichen Erinnerungen lebten wieder auf. Sie wurden so mächtig in ihm, dass er in einer Epoche nervöser Abspannung nach Dalmatien aufbrach. Ragusa fesselte ihn von neuem. Corfu brachte ihm Erholung, aber in malerischer Hinsicht viel Enttäuschungen. In einem Tagebuch, das Schindler in dieser Zeit verfasste, kommt folgende interessante Stelle vor:

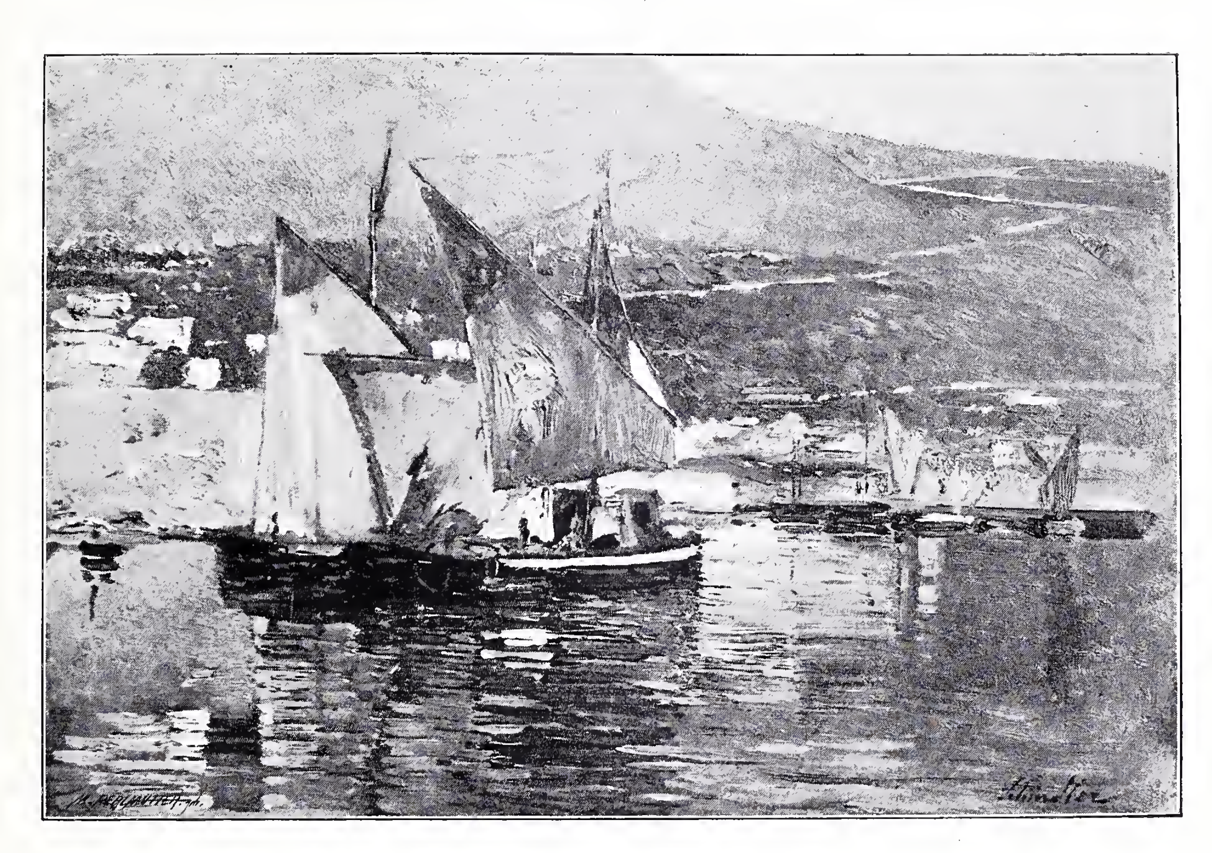
„Die Fürsten der Wissenschaft wie die der Feder werden von der thaufrischen, vielleicht etwas herben Weise der Kunstjünger unserer Zeit wenig angezogen und machen, wie es scheint, ihre diesbezüglichen Studien in den Invalidenhäusern der Kunst. Diese sind um so armseliger, je leerer und nichtssagender die Jugend und Kraftperiode der armen Teufel war, die sie bemannen. Diese Studien sind wohl gar nicht anstrengend, aber die Herren dürfen dann nicht thun, als hätten sie ins Leben geschaut.“

Gregorovius machte den Künstlern den Vorwurf, sie gingen nicht nach Corfu, weil die Insel von der Heerstrasse des Reisepublikums zu weit abliege. „Wo zum Teufel leben denn noch die gewissen Vedutisten, die die Brunnentempel der Badeorte mit den obligaten Reitern hunderte von Malen für die Fremden versouvenirten? Ich kenne keine mehr, und wolle es sich der liebenswürdige Verächter gemeldet sein lassen, dass seit Erfindung der Photographie, von ihr hat er doch gewiss vernommen, derartige Dinge kaum mehr verstanden würden. Wolle es sich der kunsterblindete Gelehrte sagen lassen, dass man heute Stimmung malt und weckt, wie noch niemals früher, und dass, seit er sich nicht mehr damit beschäftigt, man überhaupt malt, wo man gerade ist, und dass es ziemlich gleichgültig ist, wo man war, wenn man nur dort die Augen offen hielt und wirklich sah, was man vor sich hatte.“

Die bedeutendste Anregung, die Schindler aus dem Süden brachte, ist in dem herrlichen Stimmungsbild „Thal des Friedens“ (jetzt im Leipziger Museum) festgehalten. Aus diesem wuchs das grosse Bild „Pax“ (jetzt im Besitze der Wiener Hofmuseen) hervor, in welchem Poesie und Natur eng verbunden sind zu einem ergreifenden Kunstwerk. Fortgerissen von seinem Drang zu erzählen, hat sich Schindler in die-

sem Werk merklich von seiner festen Basis entfernt, welche er sonst durch den Kontakt mit der Natur gewann. Er empfand dies lebhaft, als er das Aufsehen erregende Bild nach langer Pause wiedersah. In anderen Arbeiten, welche im Süden und auf Grund der Anregungen in der Heimat entstanden, spielte das Meer eine grosse Rolle. Ruhig, den blauen Aether spiegelnd, tief ernst zur Dämmerungstunde, wenn der Lichterglanz zu erwachen beginnt, aufgeregt von dem Wüten des Scirocco, in allen Phasen, die malerisch zu erreichen sind, wirkte auf ihn die See und so schilderte stration bekundet. Spielend löste er die oft ungünstigen Aufgaben.

Litterarisch war Schindler nie so viel thätig wie damals. Seit langem hatte er sich mit der Absicht getragen, Gedanken über seine Kunst und die Heranbildung von Landschaftsmalern in einem abgeschlossenen Werke niederzulegen. Einzelne Abhandlungen, aus denen wir bereits Bruchstücke citirt haben, gelangten zur Aufzeichnung. Aber er griff auch in die Litteratur des Tages ein. Seit er sich mehr mit den grossen Kunst-Schaustellungen befasste, die er lange



E. J. Schindler: Hafen von Ragusa. Fischerboote bei ruhiger See.

er sie auch in seinen Bildern. Er fühlte, dass er ihr näher kommen müsse und erhoffte einen neuen Aufenthalt im Süden, der ihm leider nicht mehr vergönnt war. Einen der herrlichen Ausblicke auf die Bucht von „Ragusa“ im Abendsonnenschein besitzen die Wiener Hofmuseen; zahlreiche andere Werke dieser Richtung, dekorativ aufgebaut, wie ein Kaminbild für eine Breslauer Kunstfreundin, oder intim, stimmungsvoll wie das „Kloster San Giacomo“, sind in Privathänden.

Auch eine Reihe reizvoller Zeichnungen, für die „Österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“, welche den Band Dalmatien illustriren, entstand auf dieser Fahrt. Schon in den früheren Bänden des Werkes hatte Schindler seine Begabung für die Illu- Zeit aus innerer Abneigung mied und schliesslich aus praktischen Rücksichten nicht mehr ignoriren konnte, reizte es ihn immer wieder, seine Opposition zum Ausdruck zu bringen. Der Mangel an Kunstverständnis in der grossen Masse und die unglückliche Art, wie man bemüht war, dieses Kunstverständnis durch Ausstellungen zu wecken; dann wieder das unbeachtete Schaffen echter Talente und das überlaute Vordrängen der Oberflächlichkeit geisselte er mit scharfer Kritik und oft mit Humor in einem vielgelesenen Wiener Blatte. Wie unparteiisch er dabei vorging, zeigt eine schonungslose, fast zersetzende Beurteilung seines eigenen Schaffens, die er gelegentlich einer seiner Kollektiv-Ausstellungen brachte. Während er selbst aber

noch immer unzufrieden mit sich und ohne grosse Zukunftsfreudigkeit sein Schaffen überschaute, wurde ihm von öffentlicher Seite endlich jene Anerkennung zu teil, die er um so viel früher verdient hätte. Beweise von künstlerischer Wertschätzung durch Medaillen und andere Auszeichnungen mehrten sich. Aufträge und Ankäufe begannen erfreulicher zu werden. Diese Ereignisse verfehlten nicht ihren Eindruck. Schindler wagte es nun wieder zu hoffen, freier zu atmen, seinen Lieblingsproblemen mit gesteigerter Lebhaftigkeit nahe zu treten. Was er vor hatte, zeigen am besten die Bilder „Nach dem Gewitter“ und „Auf der Landstrasse“. Das Motiv gab eine jener Pappelalleen, die einst das ganze Reich durchzogen und nun im Aussterben begriffen sind. Ein kleines Stück Strasse, ein grosses Stück Luft und ein paar Pyramidenpappeln, die durch den perspektivischen Reiz ihrer Reihung das Ornament des Bildes geben.

Einfach waren die Mittel, wie sie eben nur ein Meister wählen konnte, aber die Wirkung der Werke auf unser Gemüt ist auch so mächtig, wie sie nur selten einem Meister glückt. Noch einige von solchen Erfolgen und Schindler wäre für alle Zukunft nach innen und aussen gesichert gewesen. Da sollte er plötzlich nach kurzer Krankheit dem Schaffen entrissen werden. Auf der ersten Reise, die er ohne grosse materielle Sorgen seiner Erholung allein widmen konnte, hat ihn ein tragisches Geschick für immer ausruhen lassen.

Es sind nun mehr als fünf Jahre seit Schindler's Tode verflossen und die Physiognomie des modernen Kunstlebens hat sich in dieser kurzen Spanne Zeit merklich verändert. Nicht in seiner Heimat, in Österreich, aber überall dort, wo man Anteil an der Bewegung der Modernen nahm und wo man Schindler stets zu schätzen gewusst hatte, wenn er aufgetreten war. Je intensiver diese Bewegung sich entwickelt, je prononcirter das ernste Ringen nach Ausdruck, das aufrichtige Streben nach künstlerischer Wahrheit zu Tage treten, desto mehr wird die abgerundete, eigenartige Individualität Schindlers geschätzt werden. Er ist einer von jenen Seltenen, in denen die gute Tradition vergangener Zeiten weiterlebt, ohne die Erkenntnis der Bedürfnisse einer neuen Zeit zu behindern. Er bewahrte der Vergangenheit sein Herz und stellte seinen Geist in den Dienst der Zukunft. Pietätvolle Liebe und Freundschaft hat dem Meister im Wiener Stadtpark ein würdiges Denkmal errichtet. Es spricht zu seinen Mitbürgern. Die Werke seines Pinsels sind weit zerstreut. Sie sprechen zu jenen, welche die Kunst zu fördern wussten und sie suchten. Schindler ist einer, der diese Mühe königlich belohnt.



DIE MADONNA MIT DEM SCHLEIER VON RAFFAEL

VON *UGO FLERES*

UNTER den im Magazin der Galleria Nazionale aufbewahrten Gemälden stiess ich jüngst auf ein Bild, das mir, trotz der Übermalung, als künstlerisch wertvoll, wie ein Schatten Raffaelischen Stiles erschien. Es stammt aus der Galerie Torlonia, die 1892 an die Regierung abgetreten worden ist. Da es jedoch zur Sammlung Capaldi, die erst später mit der Sammlung Torlonia vereinigt wurde, gehört, ist es im Katalog von Gius. Ant. Guattani aus dem Anfange dieses Jahrhunderts (abgedruckt im zweiten Bande der „Gallerie Nazonali Italiane“) nicht aufgeführt, wohl aber in dem in der Gazzetta Ufficiale vom 10. Mai 1892, der Veröffentlichung des Vertrages zwischen Don Giulio Borghese-Torlonia Duca di Ceri und der italienischen Regierung angefügten Verzeichnisse als Nr. 249 unter der elastischen Bezeichnung: „Schule Raffaels“. Die Tafel misst 0,416 zu 0,531 m.

Auf meinen Wunsch liess der Direktor der Galleria Nazionale Comm. Tadolini das Bild vom Restaurator Herrn Luigi Bartolucci reinigen. Sogleich liess sich feststellen, dass es sich um das Fragment eines Gemäldes handele. Während vorher nur ein auf weissen Linnen liegendes Kind dargestellt war, dessen Profil sich von einem gleichmässig braunen Grunde abhob, wurde nun unter diesem Hintergrunde die Hand und der mittlere Teil einer weiblichen Gestalt sichtbar, und ein Schleier, den sie über dem Kinde hält. Kein Zweifel, wir hatten hier ein Fragment der vielumstrittenen Raffaelischen Komposition der Madonna mit dem Schleier vor uns.

Auf der Rückseite der Tafel liest man: „63 — Capaldi“. Der Name des Malers und Sammlers Capaldi ist bekannt durch andere ähnliche Verstümmelungen, die er, in der besten Absicht, mit vielen anderen Bildern vorgenommen hat. Höchst wahrscheinlich also hatte er vor 35 Jahren entweder das ganze Bild in vollständig ruinirtem Zustande erworben und den am wenigsten beschädigten Teil ausgeschnitten, oder es war nur das Fragment in seine Hände gelangt, das er dann durch Übermalung des Grundes zu einem vollständigen Bilde umgestaltete.

Unter der Übermalung kamen ältere Verkittungen von Abschürfungen am rechten Fuss und an der Hüfte des Kindes und an der rechten Hand der Madonna und eines vertikalen Risses zum Vorschein, die nach Ansicht des Herrn Bartolucci auf eine frühere Restauration schliessen lassen, durch die das Bild die ursprünglichen Velaturen verloren hat. Es ist deshalb wahrscheinlich, dass die Verstümmelung des Bildes vor der Restauration des Capaldi stattgefunden habe, doch lässt sich der Zeitpunkt nicht feststellen. Trotz seines unleugbaren künstlerischen Wertes muss das Bild also lange Zeit nicht allein unbekannt, sondern auch so wenig geschätzt gewesen sein, dass man sich dazu entschliessen konnte, es zu zersägen und zwar ohne die übrigen Teile zu bewahren. So ist das Fragment unter der Bezeichnung „Schule Raffaels“ in das Magazin der Galleria Nazionale gelangt.

Es handelt sich nun darum, die Frage, ob das Fragment vom Originale oder von einer Kopie stammt, durch die stilkritische und historische Betrachtung zu beantworten. Die Technik ist eine eigenartige: eine Untermalung in Tempera, die ihre Vollendung durch Velaturen von Ölfarbe erhalten hat, die aber durch die Restauration entfernt worden sind. Man erkennt die Züge der Zeichnung, und an den Haaren des Kindes sieht man auch die Pinselstriche. Die grosse Freiheit und Breite der Behandlung muss uns dazu veranlassen, die Annahme, dass wir es mit einer Kopie zu thun haben, auszuschliessen, und lässt es jedenfalls als undenkbar erscheinen, dass es sich um eine Fälschung handele.

Die Zeichnung ist von solcher Feinheit, dass sie mit grösster Wahrscheinlichkeit Raffael zugeschrieben werden kann, die Farbe dagegen zeigt, wie Venturi bemerkt hat, eine gewisse Schwäche, eine Neigung zu einem matten Rot, die für Penni charakteristisch ist. Man hätte danach anzunehmen, dass der Meister bei der Ausführung des Gemäldes von diesem, seinem Schüler, unterstützt wurde. Das Gemälde zeigt aber grösstenteils nur noch die Untermalung, ja man sieht sogar hie und da die Umrisse der Zeichnung. Wenn also hier schon in der Untermalung die volle Wirkung

[illegible] ist, die der Schüler nur in seinen vollendeten [illegible] erreichte, muss man da nicht annehmen, dass das Gemälde von der Hand des Meisters selber herrühre?

Andererseits lässt sich kaum annehmen, dass Raffael die Vorbereitung der „Madonna mit dem Schleier“, eines ziemlich kleinen Bildes, das er in der Zeit seiner höchsten Schaffenskraft für einen Kardinalnepoten, für den Altar einer Kirche in Rom auszuführen hatte, einem Schüler anvertraut hätte.

Vasari erzählt uns: „In jener Zeit stellte Raffael den Papst Julius in einem Ölgemälde mit solcher Wahrheit und Lebendigkeit dar, dass der Papst in dem Bilde fast zu leben schien. Dies Werk befindet sich jetzt in S. Maria del Popolo, wo sich auch ein wundervolles Madonnenbild aus derselben Zeit befindet. Es stellt die Geburt Christi dar; die Madonna bedeckt mit einem Schleier das Kind, das im Ausdruck des Gesichtes und in den Formen des Körpers von solcher Schönheit ist, dass man es wirklich für den Sohn Gottes halten kann; nicht weniger schön ist der Kopf der Madonna, deren Gesicht nicht allein die höchste Schönheit zeigt, sondern auch von Freude und Gottesergebenheit beseelt ist. Joseph, ein frommer Greis, betrachtet, mit beiden Händen sich auf einen Stab stützend, nachdenklich und voll Bewunderung den König und die Königin des Himmels. Beide Gemälde werden nur an hohen Festtagen gezeigt.“

Die Frage ist nun, ob unser Fragment von dieser Tafel herrührt, die man in S. Maria del Popolo zeigte, und die später „Madonna di Loreto“ genannt wurde, oder von einer Kopie, die jedenfalls eine gleichzeitige, auf der Vorzeichnung Raffael's von einem seiner besten Schüler in seiner Werkstätte ausgeführte sein müsste.

Die Madonna mit dem Schleier muss 1512 ausgeführt worden sein, weil die Arbeiten Raffael's für Julius II. im Jahre 1511 beginnen, die Stanza d'Eliodoro, in der der stolze Papst zweimal dargestellt ist, erst im folgenden Jahre gemalt wurde, und andererseits das Bildnis des Papstes, von dem Vasari spricht, und von dem die Darstellungen in der Stanza d'Eliodoro sicher abhängig sind, nicht nach 1512 entstanden



Raffael: Bambino. Fragment einer „Madonna mit dem Schleier“. Rom, Galleria Nazionale.



Raffael: Madonna mit dem Schleier; Paris, Louvre.

sein kann, weil Papst Julius II. schon im Februar 1513 starb.

Passavant kennt eine ganze Reihe von alten Kopien nach Raffael's Gemälde; Vasari erwähnt zwei von Bastiano da San Gallo, eine bei den Erben Ottaviano's de' Medici, die andere bei Filippo dell' Antella, beide in Florenz und beide hier ausser Frage. Unter den von Passavant aufgeführten heben wir hervor: die im Louvre, von Villeroy für die Galerie Filhol gestochen; eine zweite, die 1835 in London versteigert worden ist, von A. L. Romanet und G. Bouillard gestochene; eine dritte, Giulio Romano zugeschrieben und gestochen von J. Richomme; eine vierte, auf die wir noch zurückzukommen haben werden, ist bei d'Agincourt abgebildet; eine fünfte endlich, der Schule Raffael's zugeschrieben, befand sich in der Sammlung des Kardinals Fesch in Rom, und hatte, wie Passavant sagt, in den Fleischtönen etwas ziegelrote Farbe. Von einem anderen Gemälde derselben Sammlung spricht Francesco Longhena in einer Anmerkung zum Quatremère de Quincy, auf derselben Seite, auf der er von der ersten Idee Raffael's zum Motiv des Schleiers handelt: „Dies Bild ist lange Zeit in Paris gewesen und wurde 1823 nach Rom gebracht.“ Es folgt dann eine Anmerkung über die Madonna di Loreto. Offenbar hatte also der sehr sorgfältige Longhena keine Nachricht von einem Gemälde dieses Gegenstandes aus der Sammlung Fesch, das sich damals (1829) in Rom befand. Weiter fügte er hinzu: „Quatremère schreibt mir aus Paris, dass er unterlassen habe, ein Bild, das unter dem Namen der Madonna von Loreto bekannt sei, zu erwähnen. Das Museum in Paris besitze eine schöne Kopie mit einigen Veränderungen. Das Bild, 44 Zoll hoch und 33 Zoll 9 Linien breit, sei in der ersten Manier Raffael's und werde, da es einen schwärzlichen Ton habe, für eine Arbeit Giulio Romanos gehalten.“ Höchst wahrscheinlich ist dies das Gemälde der Sammlung Fesch mit dem ziegelroten Fleischton, der für Giulio charakteristisch ist.

Bevor wir auf die Geschichte des Bildes selbst eingehen, wollen wir andere Angaben über Kopien dieses merkwürdigen und rätselhaften Gemäldes aus der Raffael-Litteratur zusammenstellen. Nach Passavant führen wir die Stiche nach dem Bilde auf: Von Michele Luchesi (1553) in Fol. gegenseitig; Giorgio Ghisi (1575, die späteren Drucke von 1602) Bartsch XV, p. 385 n. 5; Unbekannter Stecher, gegenseitig, 27×22 cm; Paulus Caronni, nach Zeichnung von Longhi, schwacher Stich in 4^{0}; Landon n. 147. Passavant führt noch eine durchpunktirte Silberstiftzeichnung mit weissen Lichtern, oben rund, in der Accademia die Belle Arti in Venedig an.

In einer Anmerkung zur Beschreibung der Madonna mit dem Diadem in Quatremère de Quincy's Buche sagt Fr. Longhena: „Es giebt verschiedene Bilder desselben Gegenstandes, mit mehr oder weniger Abweichungen, die von ihren Besitzern für Originalbilder Raffael's erklärt werden.“ Er fährt dann fort: „Braun beschreibt bei Gelegenheit der Madonnen aus dem Besitze des Herzogs von Orléans, die nach England kamen, eine Madonna, die im Begriffe steht, den Schleier von dem schlafenden Kinde zu lüften, das sich zu bemühen scheint, ihr dabei zu helfen, während Joseph auf seinen Stab gestützt es betrachtet.“ Es ist das von Romanet gestochene Bild, von dem Passavant spricht. Merkwürdig genug ist es, dass er das Kind schlafend nennt, während es doch der Mutter zu helfen scheint, den Schleier zu lüften! Von Longhena erfahren wir ausserdem noch, dass Braun auch noch von einer ähnlichen Komposition spricht, „die in Paris unter Nr. 1131 als eine Kopie angeführt wird, die dem Originale nichts nachgebe, das sich, wie er sagt, dort bei einem Bilderhändler befinde; gestochen von Fr. Poilly und Jacob Frey.“ Am Schlusse des Buches veröffentlicht er einen Brief des Malers Caspar Landi aus Rom an Luigi Fontana in Piacenza (1825), in dem er ein Gemälde von Raffael im Besitze des Händlers Brocca in Mailand „für eines der schönsten des Meisters, kurz nach der berühmten Madonna di Foligno entstanden“ erklärt. Aus einem anderen, ebenfalls von Longhena veröffentlichten Briefe Francesco Ambrosoli's geht hervor, dass in diesem Bilde das Kinde schlafend dargestellt war. Da wir nicht wohl annehmen können, dass auch hier das Kind im Schlafe der Mutter den Schleier heben helfe, wie in dem von Braun erwähnten Gemälde, so müssen wir dies 1822 von Brocca in Barcelona erworbene und von Giuseppe Moldeni aus Mailand restaurirte Bild bei unserer Betrachtung unberücksichtigt lassen.

Müssen wir dasselbe auch mit den beiden Bildern thun, die Lanzi in seiner Storia pittorica (II, p. 78) im Besitze des Herrn Oliveri in Pesaro und des Herrn Pirri in Rom erwähnt, und die der Madonna von Loreto sehr ähnlich sein sollen? Er citirt auch, wie die übrigen Schriftsteller, die Kopie, die aus der Brera in die Kirche der Kapuziner in Sassoferrato übergegangen ist, und die er „für das Werk eines hervorragenden Schülers Raffaels, vielleicht unter Mitwirkung des Meisters“ erklärt.

Müntz sagt in seinem Werk über Raffael, dass jetzt die Madonna di Loreto nur noch durch ungefähr zwanzig Kopien bekannt sei, die alle für das Original ausgegeben werden. Wollten wir zu den Kopien noch die Umwandlungen des Motives hinzurechnen, so würden wir auf ungefähr hundert kommen. Ich will hier noch einer Kopie Erwähnung thun, die bisher unbeachtet geblieben ist. Sie wird in den Räumen der Accademia dei Lincei (Palazzo Corsini) in Rom aufbewahrt und stammt aus der

Sammlung des Monte di Pietà, die jetzt Eigentum der Galleria Nazionale ist. Im alten gedruckten Kataloge wird sie unter Nr. 872 als „in der Art des Vasari“ bezeichnet. Vielleicht kann man eher die Art Bronzino's darin erkennen; in der That ist das Bild aber zu sehr ruinirt, um ein Urteil zuzulassen. Es ist grösser als das Originalgemälde und misst 0,92 zu 0,71 cm, anstatt des h. Joseph ist die h. Anna und zwar zur Linken statt zur Rechten dargestellt, der Schleier ist bereits um das Kind geschlungen, das aufrecht in den Armen der Mutter steht. Durch diese Abweichungen wird die Entlehnung der Komposition weniger auffällig, sie bleibt aber doch immerhin sicher. Der Kopist hat, um die Nachahmung weniger kenntlich zu machen, das Kind statt liegend aufrecht dargestellt.

Beachtenswert ist noch die Nachricht von anderen Kopien, die wir einem unpublizirten Manuskript Enea Marini's, Notars der S. Casa in Loreto, entnehmen: „Im Juli 1869 wurde, wie die Zeitungen berichten, vom Gerichte in Verona ein Gemälde auf Leinwand, $117\frac{1}{2}$ zu $92\frac{1}{2}$ cm, das die Madonna, wie sie den Schleier von dem nackt auf Tüchern liegenden Kinde hochhebt, mit Joseph im Hintergrunde, darstelle, und von Raffael gemalt sei, zum Kaufe ausgeboten. Es war auf 90000 Lire abgeschätzt und sollte, der Ausgebots-Anzeige zufolge, das Bild sein, das sich einst in S. Maria del Popolo in Rom und später in Loreto befunden habe.“ Marini bemerkt jedoch, dass es sich hier nicht um eine Tafel, sondern um ein Bild auf Leinwand handele, und fügt hinzu: „Jedenfalls hat die Akademie der schönen Künste in Bologna auf Ansuchen des Herrn Carlo Zanichelli aus Reggio d'Emilia das Bild für zweifellos raffaelisch erklärt, und mit diesem Taufschein war es am 21. Januar 1869 ausgeboten worden.“ Weiter erwähnt er noch eines ähnlichen Bildes, das ebenfalls dem Meister zugeschrieben und 1883 von Florenz nach Rom gesandt worden sei, wo die Akademie von S. Luca „nicht zögerte, es für ein Werk Raffaels zu erklären“, obwohl es durch Restauration und Übermalung entstellt war. Der Besitzer hatte den Mut, 100000 Lire dafür zu fordern.

Den Notizen des Notars Marini lässt sich noch entnehmen, dass, nachdem das Ausgebot des Tribunals ohne Ergebnis geblieben, einige Jahre später ein Agent in Loreto erschienen sei, der der Santa Casa das Bild für 90000 Lire anbot. Es konnte natürlich nicht im Interesse der Santa Casa liegen, für die Wiedererlangung eines ihr geraubten Kunstwerkes, gesetzt auch, dass seine Authenticität erwiesen wäre, eine solche Summe auszugeben. In der That liess man sich auch nicht einmal auf Verhandlungen ein. Vor zehn Jahren (26. Juni 1887, Nr. 175) sprach sich die Zeitung „Capitan Fracassa“, auf eine Nachricht des Figaro hin, dass der Friedensrichter von Hyères les Palmiers mit der Verwaltung des Louvre über den Verkauf des fraglichen Bildes in Unterhandlung stände, dahin aus, dass die italienische Regierung ihr Eigentumsrecht geltend machen solle, da es sich um ein aus Italien widerrechtlich entferntes Kunstwerk handele. — Doch nun genug von Kopien! Keine raffaelische Komposition hat so viel Anklang gefunden, wie die Madonna mit dem Schleier, die wir bis spät in's 17. Jahrhundert hinein nachgebildet sehen. Bemerkenswert ist die Tradition, dass Raffael seit dem Beginne seiner künstlerischen Laufbahn eine besondere Vorliebe für dieses Motiv gehegt habe, wie wir von Quatremère de Quincy (Storia di Raffaello, übersetzt von Longhena, Milano 1829) erfahren: „Morelli beschreibt ein Gemälde, das die h. Familie darstellt, das er in Fermo bei einem Herren von dort gesehen haben will, das mit dem Namen des Künstlers und der Angabe seines Alters von 17 Jahren bezeichnet gewesen sei. Die Madonna sei dargestellt im Begriffe, mit beiden Händen den feinen Schleier, der über die Wiege des schlafenden Kindes gebreitet war, aufzuheben, während Joseph dicht dabeistehe auf seinen Stab gestützt, auf dem die Bezeichnung: „R. S. V. A. A. XVII. P.“ (Raphael Sanctius Urbinas ann. aetatis 17 pinxit) sich befunden habe. Dies Gemälde sei der erste Gedanke der Komposition, die Raffael später wiederholte, indem er nur die Stellung des Kindes änderte, dasstatt zu schlafen, die Ärmchen der Mutter entgegenstreckt.“

In Wahrheit trägt diese Nachricht den wenig vertrauenerweckenden Charakter einer Legende an sich, aber auch als Legende bleibt sie nicht ohne eine gewisse Bedeutung. Das Motiv des Schleiers ist in der That eines der charakteristischsten, die Raffael gefunden hat, fraglos das persönlichste unter allen, in denen er so wunderbar das intime Leben der h. Familie entwickelt.

In einer Anmerkung zu Vasari's Lebensbeschreibung Raffael's sagt Gaetano Milanesi: „Man hält das Bild . . . für dasselbe, das 1717 dem Schatze von Loreto von einem gewissen Gerolamo Lottorio aus Rom geschenkt worden ist, und das daher mit dem Namen der „Madonna di Loreto“ bezeichnet wurde. Von der Komposition des Gemäldes kann man eine Vorstellung erhalten durch die Abbildung bei D'Agincourt (Tav. 135), die nach einer Pause nach dem Originalgemälde, das sich zu seiner Zeit in der Apotheke des Collegio Romano befand, gestochen ist. Heute weiss man nicht, wohin das Bild gekommen sei. Der Marchese Spinola glaubte im Jahre 1847 das Original in Genua gefunden zu haben in einem Bilde, das er an König Karl Albert verkaufte (S. „La Patria“, Florentiner Zeitung, Nr. 40 von 1847). Im Vorbeigehen will ich nur bemerken, dass die Abbildung bei D'Agincourt (Tafel 185 und nicht 135) nur die kalligraphische Manier des Stechers und nicht die Zeichnung Raffael's erkennen lässt.

Über den Transport des Bildes von Rom nach Loreto erzählt Enea Marini in seinen Notizen, die mir sein Sohn Ottavio gütigst zur Verfügung gestellt hat: „Das Gemälde . . . . war der S. Casa von Girolamo Lutteri, einem reichen römischen Patrizier, der sie in seinem Testamente vom 30. August 1712 zu seiner Erbin eingesetzt hatte, vermacht worden. Da ihr jedoch das Besitzrecht dieses Gegenstandes des Nachlasses angefochten wurde, musste sie auf gerichtlichem Wege dasselbe erstreiten. Das Bild wurde am 12. Juni 1717 mit dem Boten Nicola Mancini abgesandt und langte sechs Tage später in Loreto an. Es wurde in einen reich geschnitzten und vergoldeten Rahmen eingefügt und in einem Nussbaumholzkasten in der Schatzkammer in der ersten Fensteröffnung zur Rechten des Einganges aufgestellt und mit einer Inschrift versehen, die nicht mehr erhalten ist.“

„Im allgemeinen nimmt man an, sagt Müntz, dass das Original am Ende des vorigen Jahrhunderts verloren gegangen sei. Crowe und Cavalcaselle dagegen behaupten, dass sich seine Spuren nur bis zum Jahre 1615 verfolgen liessen.“ Das heisst nur bis zu dem Zeitpunkte, in dem es Sandrart noch in der Kirche S. M. del Popolo sah (1625 nach Milanesi, 1575 nach Passavant).

Francesco Longhena fügt hinzu: „Professor Rehberg sagt in seiner Geschichte Raffael's (S. 64), dass das Bild von Raffael gemalt worden sei, als er mit der Camera di Eliodoro beschäftigt war, dass es sich zur Zeit Vasari's beim Card. Sfondrato befunden habe, und dass es auf Grund des Friedensvertrages (in dem angeführten Verzeichnis der aus Italien fortgeführten Meisterwerke ist es jedoch nicht erwähnt) mit aller Vorsicht eingepackt worden sei, um nach Paris gesandt zu werden. In Paris habe man jedoch statt des Originals in der Kiste nur eine verdorbene Kopie gefunden, und alle angestellten Untersuchungen seien vergeblich gewesen. Man wisse, dass das Original noch existire, — wo, giebt er aber nicht an . . . .“

In den oben angeführten Notizen des Notars Marini heisst es weiter: „Das Gemälde, das in der Schatzkammer der S. Casa bewahrt wurde, ging mit dem Schatze am 5. Februar 1797 nach Rom ab, um dort vor den Franzosen in Sicherheit gebracht zu werden. . . . Das Schicksal der Kostbarkeiten ist bekannt, nicht aber das des Raffaelischen Gemäldes. . . Als nach der Wiederherstellung der alten Regierung im Jahre 1800 Monsignor Alliata als Governatore nach Loreto kam, setzte er alles in Bewegung, um den verlorenen Raffael wieder zu erlangen; es gelang ihm aber nicht, die Spuren des Bildes wieder aufzufinden, so gross war die Hast gewesen, mit der jene unermesslichen Schätze fortgeschickt worden waren.“

Passavant bemerkt, nachdem er die Überführung des Bildes von Rom nach Loreto und von Loreto wieder nach Rom erzählt hat, dass Rehberg es in der Akademie de France gesehen habe, nach dem oben angeführten Berichte wurde jedoch nur eine Kopie nach Paris gesandt. — Passavant fügt hinzu: „Baron Boucher Desnoyers spricht in einem Anhange zum Werke Quatremère de Quincy's (pag. 35) die Ansicht aus, dass das Original einem Provinzialmuseum in Frankreich geschenkt worden sei. Nach anderen Nachrichten, für die wir jedoch keine Garantie übernehmen können, müsste es scheinen, als ob das Bild schon vor der Ankunft des französischen Heeres aus Loreto entfernt worden sei und noch in irgend einer kleinen italienischen Stadt verborgen gehalten werde.“

Marini teilt die Ansicht Boucher Desnoyers und glaubt sogar zu wissen, dass das Original sich in Hyères les Palmiers befände.

Wenn von Rom statt des Originals die Kopie nach Paris gesandt wurde, wie sollte sich in aller Welt da nun das Original in Hyères les Palmiers befinden? Wurde der Betrug nur zum Schaden von Paris und nicht im Interesse Italiens ausgeführt? Viel wahrscheinlicher ist es, dass, nachdem die Kopie nach Paris gesandt war, das Original in Rom verborgen gehalten wurde und, weil man es während der französischen Invasion nicht ausstellen oder zum Verkaufe ausbieten konnte, schlecht aufbewahrt dem Ruin entgegenging. Es ist auch wohl möglich, dass man, um den Betrug zu verbergen, sich dazu entschlossen habe, das Bild zu zerschneiden, dessen einer Teil dann in rücksichtsloser Weise restaurirt, um die Verstümmelung nicht erkennen zu lassen, schliesslich in die Galerie Torlonia gelangt ist.

Wenn wir alle diese Angaben zusammenfassend betrachten, scheint mir aus ihnen mit Wahrscheinlichkeit der Schluss zu ziehen zu sein, dass unser Fragment ein Teil des Originalgemäldes sei, das Raffael 1512 ausführte, das in S. M. del Popolo aufgestellt war, dann vielleicht in den Besitz des Card. Sfondrato und später sicher in den Girolamo Lutteri's überging, der es 1717 der S. Casa von Loreto schenkte, von wo es 80 Jahre später nach Rom gesandt wurde. In dem Jahrhundert seit dem Verschwinden des Originals kamen nicht allein die alten mehr oder weniger wertvollen und mehr oder weniger freien Kopien zu Ehren, es tauchten auch, besonders in Rom, neue auf. Man erinnert sich hier einer solchen auf Leinwand auf der Treppe des Collegio di S. Apollinare, eine andere, ein Basrelief aus Marmor, befindet sich noch an einer Mauer des Palazzo Aldobrandini zur Seite von S. Agata dei Goti.

Von der grossen Anzahl von Nachbildungen in Kupferstich will ich nur einer Erwähnung thun, die Passavant nicht anführt, die sogar sicher erst nach seinem Werke entstanden ist, eines Umrissstiches von

Giuseppe Ferrero, der von anderen Stichen etwas abweicht, aber auch nicht nach dem Gemälde, von dem unser Fragment stammt, angefertigt sein kann. Die linke Hand der Madonna, die allein auf unserem Fragment noch erhalten ist, zeigt im Stiche nicht die Eigentümlichkeiten, die sie in dem Fragment aufweist, nämlich dass der Zeigefinger und der Mittelfinger, der Ringfinger und der kleine Finger dicht zusammen liegen, genau so wie wir das bei der Madonna di Foligno beobachten können, die bekanntlich im Jahre 1511, also ein Jahr vor der Madonna di Loreto gemalt worden ist.

Wenn also die historischen Daten auch keinen sicheren Beweis liefern, so bestätigen sie doch die Schlussfolgerungen, die aus der Beobachtung der ganz eigenartigen Technik des Fragmentes gezogen werden konnten, so dass das Problem, das seit einem Jahrhundert die Biographen Raffael's beschäftigt hat, nun eine, wenn auch nicht mathematisch sichere, so doch höchst wahrscheinliche Lösung gefunden hat. Ob uns in dem Fragmente, auf dem, nach Entfernung der entstellenden Übermalungen, die zum Teil vielleicht durch die Notwendigkeit, einen kühnen, aber nicht unedlen Betrug zu verbergen, veranlasst waren, die ursprüngliche Pinselführung wieder erkennbar geworden ist, in dieser merkwürdigen Form, wirklich, wenn auch nicht die „Madonna mit dem Schleier“, so doch wenigstens das „Kind mit dem Schleier“ wieder zurückgewonnen ist? — Ich bin davon überzeugt, andere Urteilskräftigere mögen — nicht meine Gründe, sondern das Bild selber prüfen und nachweisen, ob ich mich getäuscht oder ob ich richtig gesehen habe.

DIE DREI PARZEN IN DER GALERIE PITTI ZU FLORENZ

VON *EMIL JACOBSEN*

DAS merkwürdige Bild mit den drei Parzen, das lange den hohen Namen Michelangelo getragen hat und noch trägt, gehört, wenn auch bei weitem nicht zu den schönsten, doch zu den populärsten oder jedenfalls am meisten betrachteten Bildern der Florentiner Galerien. (Palazzo Pitti, Sala di Giove, Nr. 113). Das Bild, von dem wir anbei eine Abbildung geben, wirkt durch die fascinirende Hässlichkeit der dargestellten Typen.[1]) Es fesselt den Beschauer und stösst ihn wieder ab. Eine gewisse Grossartigkeit in der Auffassung dieser Weibergestalten, in der einfachen und bedeutungsvollen Zusammenstellung derselben kann dem Bilde nicht abgesprochen werden. Freilich an Michelangelo reicht es nicht heran.

Die Darstellung ist zu bekannt, als dass eine ausführliche Beschreibung nötig wäre. Die drei Parzen sind in Lebensgrösse bis etwas über dem Knie dargestellt. In der Mitte die den Faden abmessende Lachesis mit bösem Habichtsgesicht etwas nach links gewandt. Sie blickt kalt vor sich hin, als überschaute sie mitleidslos den ganzen Lebenslauf eines Menschen. Atropos mit hagerem, strengem Gesicht blickt bedeutungsvoll auf die Schwester, die Schere bereit haltend. Klotho, welche die Spule trägt, ist weniger hervortretend. Vom Dunkel des Hintergrundes halb eingehüllt, ähnelt sie mit ihrem aufgerissenen Mund und starren Blick der tragischen Maske.[2]) Sie sind alle in losesitzende, gelbe, gelbblaue, gelbrötliche Gewandungen gekleidet. Ihre Köpfe sind mit gelblichen Tüchern umwunden.

Im Katalog der Galerie von 1894, sowie auf der Namentafel prangt das Bild noch mit dem Namen Michelangelos. Auf der Tafel ist aber doch in allerletzter Zeit den Skeptikern ein Zugeständnis gemacht, indem die Beifügung „ora attribuito a Rosso Fiorentino“ angebracht ist.

1) „The three witches“ nennen sie die Engländer.

2) In der antiken Kunst wurden die Parzen (die Moirai) bekanntlich als hehre Jungfrauen dargestellt. In der Regel erscheint Lachesis vor einem Globus stehend, oder mit einer Rolle oder schreibend, Klotho spinnend, Atropos spinnend oder eine Wage haltend. Zu der Umgestaltung im modernen Volksbewusstsein oder zu dessen Befestigung hat wohl auch unser Bild seinen Teil beigetragen.

Das Bild gehört aber nicht dem Rosso Fiorentino (eigentlich Giovanni Battista Fiorentino) an. Die langgestreckten Kopfformen, die eigentümlichen Gesichtstypen mit den „tiefliegenden, eingesackten“,[1]) weit aufgesperrten Eulenaugen, die Form der knochigen, langgestreckten Hände, die Behandlung der Gewandungen, des Gefältes, die Form der Kopftücher, der eigenartig weiche und fette Farbenauftrag mit gelbbraunen, durchsichtigen Halbschatten, endlich das von gelblichen Tönen ganz beherrschte Kolorit weisen mit Entschiedenheit auf den in seiner Spätzeit stark von Buonarotti beeinflussten *Jacopo Carucci da Pontormo* hin. Dieser und nicht Rosso, noch weniger Michelangelo ist der Meister des populären Gemäldes.[2])

Um die Richtigkeit dieser Zuschreibung zu konstatiren, braucht man das Bild nur mit der im benachbarten Saal ausgestellten Anbetung der Könige (Stanza die Prometeo Nr. 379), einem unbezweifelten, auch von Vasari erwähnten, Werke des Pontormo zu vergleichen.

1) Vergleiche Lermolieff, Kunstkritische Studien I, S. 162. Auch die von Morelli betonte fehlerhafte Fingerbildung (nämlich die zu starke Einbiegung) gewahrt man an der niederhängenden Hand der Lachesis.

2) Giovanni Battista Fiorentino, Rosso genannt, war Pontormos Mitschüler bei Andrea del Sarto. Vasari erzählt, dass an einer Predella, deren Ausführung Andrea dem jungen Pontormo überliess, wahrscheinlich auch Rosso gearbeitet hatte; was ihm von Bronzino, der es aus dem Munde seines Lehrers Pontormo selbst erfahren hatte, mitgeteilt wurde. Vasari, Ed. Milanesi VI, 247. Rosso war gewiss in seiner Frühzeit sehr von Pontormo beeinflusst. Das ersieht man z. B. aus seiner kleinen thronenden Madonna in den Uffizien, wo er zu dem hl. Hieronymus eine Zeichnung Pontormos verwendet hat. Aber er ist in der Behandlung der Körperformen, in der Pinselführung und im Kolorit diesem sehr unähnlich. Er hatte eine ausgesprochene Vorliebe für die rote Farbe (dieser und nicht der Farbe seines Kopfhaares verdankt er wohl seinen Zunamen), während Pontormo seinem Temperament gemäss die gelbe Farbe bevorzugte.

Die Malweise, die Behandlung des Gefältes, die Draperien stimmen ganz überein. Man betrachte die Kopftücher an mehreren der Figuren (noch besser die an den Figuren der kleinen Rundbilder der Uffizien, Nr. 1198), sowie die auf der Röthelzeichnung einer jungen Frau (Rahmen 181, Nr. 449F) und die Kohlezeichnung einer Madonna (Rahmen 183, Nr. 6729 F) derselben Galerie. Man vergleiche die Hände der Parzen mit der gegen den Boden gestemmten Hand des alten knieenden Königs (noch besser mit den Händen und Handstellungen auf dem Bildnis des alten Cosimo dei Medici in den Uffizien, Nr. 1267). Man beachte das Kolorit und die Gesichtstypen. Was die letzteren betrifft, weise ich besonders auf einen Alten hin, der sich in einer aus vier Figuren bestehenden Gruppe mitten im Bilde befindet. Mit seinem grimmigen Habichtsgesicht und den aufgesperrten Augen erscheint er als nächster Blutsverwandter der drei Schwestern.[1])

Der ernste Vorwurf unseres Gemäldes muss dem melancholischen, phantastischen, philosophisch angelegten Meister besonders zugesagt haben. Pontormo ist wohl ein Meister, der grössere Beachtung verdient, als ihm bis jetzt zu teil geworden ist. Das Fresko, das er als noch junger Mann in der Vorhalle der Annunziata ausgeführt hat, steht gewiss, was Anmut der Darstellung und Farbenschönheit betrifft, hinter den berühmten Gemälden des Andrea del Sarto zurück, in Hinsicht auf Grösse der Charaktere übertrifft es jedoch alles, was dort gemalt worden ist. Wie bekannt hat Lermolieff unserem Meister schon ein meisterhaftes, früher dem Raphael zugeschriebenes Bildnis der Borghesegalerie zuerteilt.

1) Sowohl was die Farbe als was den ganzen Stilcharakter betrifft, möchte ich wohl auf einen der Tondi, die sich in den Pendentifs der ersten Kapelle von St. Felicità befindet, hinweisen: das Rundbild, nämlich mit dem alten langbärtigen Evangelist, links, gelb in gelb gemalt.

Vielleicht könnte der Nachweis, dass Werke unseres Meisters als Schöpfungen der beiden grössten



Michelangelo, die drei Parzen; Florenz, Palazzo Pitti.

Künstler Italiens gegolten haben, dazu beitragen, uns den einsamen, melancholischen Künstler interessanter zu machen.[1])

1) „— Jacopo, il quale era giovane malinconico e solitario —". Vasari, Ed. Milanesi VI, 247.

BÜCHERSCHAU

Dr **Berthold Daun.** *Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit.* Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Nürnbergs. Mit 48 Lichtdruckbildern auf zehn Tafeln. Berlin, Verlag von Wilhelm Hertz, 1897. 8°. 144 S.

Die Vorrede dieses Buches betont die Absicht des Verfassers, „nicht ausschliesslich für Gelehrte“, sondern zugleich für ein grösseres Publikum zu schreiben. Damit ist dem Recensenten die Waffe aus der Hand gewunden, die er unfehlbar brauchen müsste, handelte es sich hier um gelehrte Arbeit im eigentlichen Sinne. Denn eine grosse Menge dessen, was das Buch über Adam Krafft und verschiedene mit ihm gleichzeitige Künstler enthält, ist für Kundige keineswegs neu, und es war also zum mindesten für ein gelehrtes Publikum nicht nötig, hier Dinge zu wiederholen, die von anderen schon mehrfach und nicht schlechter gesagt worden sind. Ob der Verfasser der Sache selbst gedient hat, indem er seiner Darstellung eine mehr populäre Gestalt gab, lasse ich billig dahingestellt; sich selbst und seinen Forschungsergebnissen hätte er sicher auf andere Weise mehr genützt. Denn eben diese Resultate selbständiger Forschung, die neben den Mitteilungen aus zweiter Hand an den Darlegungen des Verfassers in der That Beachtung verdienen, sind nun gewissermassen verschüttet unter der Menge dessen, was nicht neu ist. Wer sich ihrer bedienen will, muss sich selbst die Mühe geben, sie herauszusuchen, und er wird es vermutlich dem Verfasser weit weniger Dank wissen, als wenn er dieselben Ergebnisse für sich allein in kürzerer Fassung vor sich sähe. Aber zu dieser nützlicheren Form der Mitteilung hätte es freilich auch eines Buches nicht bedurft, ein Aufsatz von erheblich bescheidenerem Umfang hätte genügt. Ich erspare mir gerne eine weitere Kritik in dieser Richtung, um statt dessen kurz hervorzuheben, inwieweit der Verfasser unsere Kenntnis von Adam Krafft wirklich bereichert hat. Das Willkommenste sind hier verschiedene dem Nürnberger Staatsarchiv und Imhofischen Familienpapieren entnommene urkundliche Mitteilungen, die zum Teil noch nicht, zum Teil nur dem Inhalt nach bekannt waren. So erhalten wir eine vollständige Abschrift des für das bekannte Sakramentshäuschen der Lorenzkirche zwischen Hans Imhof und Krafft 1493 abgeschlossenen Lieferungsvertrages nebst den Empfangsbestätigungen des letzteren für geleistete Bezahlung. Entgegen der herrschenden Annahme, wonach diese Schöpfung im Jahre 1500 vollendet worden sein soll, wird es durch die letzte abschliessende Zahlung im Jahre 1496 wahrscheinlich gemacht, dass bereits in diesem Jahre das gesamte Werk fertig gewesen sei. Aus dem Stadtarchiv ist ferner die Quittung über Bezahlung eines von dem Künstler für Kloster Kaisheim bei Donauwörth gelieferten Sakramentshauses vollständig publizirt. Völlig neu ist von ebenda eine Erwähnung des Krafft in einer Sache der freiwilligen Gerichtsbarkeit von 1499 und die schiedsgerichtliche Entscheidung eines zwischen Krafft und Sebald Hornung 1503 geführten Rechtsstreites, neu auch eine Notiz aus einem Imhof'schen Geheimbuch, wonach der Künstler, der 1509 sein Haus an die Imhof's verpfändete, schon 1503 die finanzielle Hilfe dieser Gönner in Anspruch genommen hat. Richtiggestellt wird endlich eine Angabe Thausing's, wonach Krafft für die Imhof's auch Holzbildwerk geliefert haben soll; diese Nachricht scheint zum mindesten urkundlich, wie Thausing will, nicht beglaubigt zu sein. Die Zusammenstellung der Werke des Krafft ist, wie sie der Verfasser giebt, im wesentlichen nichts anderes als eine Revision der bereits von Wanderer, Berger und Bode gegebenen Darstellungen, wobei allerdings die Namen dieser Schriftsteller seltener, als sie es verdienten citirt, vollständige Titelangaben ihrer grundlegenden Vorarbeiten überhaupt nicht mitgeteilt werden. Neu kommt zu den von diesen Autoritäten aufgeführten Werken nur eines hinzu, ein Martyrium der hl. Beatrix, das in der That unverkennbar die Art des Krafft zeigt, auch einige Zeichnungen im Münchener Kabinett, die mit der Werkstatt des Künstlers in Zusammenhang stehen, werden namhaft gemacht. Die Polemik, welche der Verfasser gegen seine Vorgänger führt, ist nicht immer einwandfrei. Einen offenbaren Irrtum, den ein dem Veit Stoss nebenbei gewidmetes Kapitel enthält, hebe ich hier ausdrücklich hervor, da er eines der interessantesten Werke dieses Künstlers, den Dreikönigs-Altar in der oberen Pfarrkirche zu Bamberg trifft, eine Arbeit, die der Verfasser ohne Grund dem Stoss abzusprechen geneigt ist. Diese Arbeit steht dem Künstler nicht so fern, wie Daun annehmen möchte, sie ist nur ein Werk seiner Spätzeit und insofern von einigen früheren etwas abweichend. Übrigens ist der Altar bezeichnet und zwar in durchaus zuverlässiger Weise, wenngleich er allerdings eine völlig andere Signatur trägt, als diejenige, welche der Verfasser daran gesehen haben will und von der er sogar eine Abbildung beifügt.



Ich gebe anbei, um jedem weiteren Zweifel vorzubeugen, die echte Signatur, in der doch wohl niemand etwas anderes als die Hausmarke des Veit Stoss erkennen wird. Übrigens steht das Werk in der Eigentümlichkeit seiner Formgebung keineswegs vereinzelt da: ein mit derselben und zum Überfluss noch mit den Buchstaben F[it] s[tos] bezeichnetes kleines Relief der Anbetung der Könige im Kestner-Museum zu Hannover (Nr. 134) zeigt dieselbe fortgeschrittene Geschmacksentwicklung des Künstlers wie der Bamberger Altar.

H. WEIZSÄCKER.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.





DÜRER'S ÄSTHETISCHES GLAUBENSBEKENNTNIS

VON *KONRAD LANGE*

Ich thu' so viel ich mag,
aber mir selbs nit genug.
Dürer.

MAN sollte denken, über die ästhetischen Anschauungen eines Malers wie Dürer liesse sich kaum viel Neues beibringen, nachdem seine „vier Bücher von menschlicher Proportion" (1528) und die dazu gehörigen Entwürfe in London, Dresden und Nürnberg schon wiederholt zum Gegenstand eingehender Untersuchung gemacht worden sind. Aber es muss leider gesagt werden, dass trotz des Umfanges der in ihrer Weise vortrefflichen Litteratur die eigentliche Tendenz der Dürer'schen Ästhetik bis auf diesen Tag nicht klar erkannt geschweige denn systematisch dargestellt worden ist.

Daran sind verschiedene Ursachen schuld. Einmal die bekannte Abneigung aller Kunsthistoriker der älteren Generation gegen prinzipielle ästhetische Erörterungen und ihr vorwiegendes Interesse für die ausgeführten Kunstwerke sowie deren historische Beziehungen zu einander und zum Leben ihrer Urheber. Sodann der begreifliche aber gerade in diesem Falle nicht berechtigte Widerwille gegen das Studium eines Werkes, das nur geometrische Konstruktionen und Zahlentabellen zu enthalten schien. Drittens die bisher unübersichtliche und durch ihre altertümliche Orthographie dem Verständnis Schwierigkeiten entgegensetzende Art, wie die Texte Dürer's publizirt waren.

Dieses letzte Hindernis ist ja seit einigen Jahren durch die neue Ausgabe von Dürer's schriftlichem Nachlass beseitigt.[1]) Die Worte Dürer's liegen jetzt in moderner Orthographie unter genauer Beibehaltung der alten Wortformen vor, und man kann nur hoffen, dass diejenigen Fachgenossen, die in unserer Ausgabe mit Bedauern das alte krause Gewand der Campeschen Reliquien vermisst haben, an Stelle des verlorenen Dürer'schen Buchstabens um so tiefer in den Dürer'schen Geist eindringen mögen.

1) Dürer's schriftlicher Nachlass, herausgegeben von Lange und Fuhse. Halle 1893. Die den Citaten oben in Klammern beigegebenen Zahlen beziehen sich auf die Seiten und Zeilen dieser Ausgabe.

Obwohl ich in der Einleitung zu unserer Dürerpublikation auf die Bedeutung der theoretischen Schriften Dürers für die Erkenntnis seiner Ästhetik hingewiesen und schon früher in einer Recension der Springerschen Dürer-Biographie (Grenzboten 1892, S. 395) gewisse Fehler der bisherigen Auffassung angedeutet hatte, ist doch seitdem eine eingehende Revision der hierauf bezüglichen Fragen nicht erfolgt, so dass ich mich selbst entschliessen muss, eine solche zu versuchen.[1])

Im Grunde konnte die richtige Auffassung von Dürers Äusserungen erst Platz greifen, nachdem durch die Ausbildung des ästhetischen Illusionsprinzips ein wesentlicher Schritt über die ältere Ästhetik hinaus gemacht war.[2]) Es ist nämlich eine Thatsache, dass alle Schriftsteller, die sich bisher über Dürers Proportionslehre ausgesprochen haben, mehr oder weniger unter dem Einfluss der älteren idealistischen Ästhetik standen, die um die Mitte unseres Jahrhunderts in Deutschland herrschte. Ein wichtiges Dogma dieser Ästhetik (wenn auch nicht das wichtigste) war bekanntlich das, dass die Natur so, wie sie sei, keinen würdigen Gegenstand der Nachahmung für die Kunst bilde, da sie in ihren Einzelerscheinungen durchweg von der normalen Schönheit abweiche, d. h. mehr oder weniger fehlerhaft oder abnorm genannt werden müsse. Aus diesem Dogma folgerte man dann sofort, dass die Kunst die Aufgabe habe, diese Fehler der Natur, diesen ihren „Abfall von der Idee", wie man sich ausdrückte, wieder gut zu machen. Und zwar könne sie das, so meinte man, nur, indem sie sich über das Einzelne zum Allgemeinen emporhebe, vom Indivi-

1) In kurzen Zügen habe ich den Inhalt des vorliegenden Aufsatzes schon in einem im Winter 1895 im Leipziger Kunstverein und in Tübingen gehaltenen Vortrage gegeben.

2) Vgl. K. Lange, Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses. Leipzig 1895. C. Groos, Die Spiele der Tiere. Jena 1896.

duellen zur Gattung vordringe, kurz die Natur in bewusster Weise steigere und verschönere.

Natürlich musste für eine solche Ästhetik der Begriff einer „Normalproportion", eines „Schönheitstypus" von grösster Bedeutung sein. Sie musste schliesslich dazu kommen, alle Erscheinungen der Natur in Beziehung zu diesem Schönheitstypus zu setzen und der Kunst geradezu die Aufgabe zuweisen, diese Normalproportion, dieses Schönheitsideal darzustellen.

Nicht alle Dürerbiographen haben dieser Anschauung gehuldigt — am wenigsten von allen Thausing —, aber es ist sehr merkwürdig, dass selbst diejenigen, die ihr negativ gegenüberstanden, insofern immer durch sie beeinflusst waren, als sie bei Dürer etwas ähnliches voraussetzten und nun seine ganze Proportionslehre unwillkürlich danach beurteilten. Entweder sie glaubten selbst an eine Normalproportion, dann billigten sie Dürer's Streben, eine solche zu finden, oder sie glaubten nicht daran, dann war ihnen Dürer's Suchen danach etwas Unerklärliches, ja geradezu Fremdartiges in seinem Wesen. Aber wunderbarer Weise ist nur der einzige Thausing auf die Idee gekommen zu fragen, ob denn Dürer wirklich nach einer Normalproportion gesucht habe, was doch zu allererst zu entscheiden gewesen wäre. Und wenn er darauf auch ganz richtig mit Nein antwortet, so bleibt er doch nicht konsequent bei dieser Erkenntnis, sondern kommt immer wieder unwillkürlich auf die Idee der Normalproportion zurück, so dass er schliesslich zwischen Dürer's theoretischer und praktischer Thätigkeit einen Widerspruch, eine unbegreifliche Kluft zu sehen glaubt. Ebenso fehlerhaft verfuhren die anderen, v. Zahn nicht ausgenommen, die das Streben nach der Normalproportion, das sie billigten, geradezu als den Grundzug seines künstlerischen Wesens betrachteten und nun den armen Dürer bedauerten, dass er nicht im stande gewesen sei, dieses Ziel seines Strebens zu erreichen.

Die moderne realistische Ästhetik, die das Wesen des Kunstgenusses im Charakteristischen, oder, was genau dasselbe sagt, in der Illusion sieht, steht dem Phantom der Normalproportion wesentlich kühler gegenüber. Sie ist überhaupt zu der Überzeugung gelangt, dass das Schöne nichts Objektives, in bestimmte mathematische Formeln zu fassendes, sondern etwas Subjektives, ein Gefühl sei. Und sie weiss auch, dass es für das Zustandekommen dieses Gefühles vollkommen gleichgültig ist, ob das, was die Kunst darstellt, einen objektiv normalen oder anormalen Charakter hat. Denn sie sieht den ästhetischen Reiz nicht in dem Was, sondern in dem Wie der Darstellung. Und da nun Dürer seiner praktischen Kunstthätigkeit nach ganz ohne Zweifel ein Realist in diesem Sinne ist, so fragt sie naturgemäss, ob nicht dieser Realismus auch in seiner Ästhetik einen Ausdruck finde, d. h. ob seine Kunstlehre nicht vielmehr ein Kampf gegen die Idee der normalen Schönheit sei, statt, wie man früher glaubte, ein Ringen nach derselben. Und da sieht sie denn zu ihrer Freude, dass das thatsächlich der Fall ist und dass mit dieser Erkenntnis auf einmal alle Zweifel schwinden, die bisher in dieser Frage noch bestanden haben. Die Kluft zwischen Dürer's praktischer und theoretischer Thätigkeit schliesst sich, das Seltsame und Fremdartige an seinen Bemühungen rückt mit einem Mal in ein ganz anderes Licht. Der Maler fällt nicht mehr in den genialen Künstler und den pedantischen Grübler auseinander, sondern er steht als eine geistige Einheit, ein Mensch aus einem Gusse vor uns.

So sieht man denn hier an einem interessanten Beispiel, dass es kunsthistorische Aufgaben giebt, bei deren Lösung die Kunstgeschichte der Ästhetik bedarf, wie es ja auch andererseits ein Hauptcharakterzug der realistischen Ästhetik ist, dass sie ihre Gesetze wesentlich aus den kunsthistorischen Thatsachen ableitet: ein weiterer Grund für die beiden lange Zeit feindlichen Schwestern, wieder engere Fühlung miteinander zu suchen.

Die skizzirte Erkenntnis ergiebt sich nun aber freilich nicht so glatt und ohne Einschränkung, wie das nach dem Bisherigen scheinen könnte. Dürer hat nämlich im Lauf seines Lebens in dieser Beziehung eine Entwicklung durchgemacht. Er hat dem Problem der Normalproportion nicht von Anfang an so gegenübergestanden wie in seinen späteren Jahren, als er die letzte Hand an seine Proportionslehre legte. Und diese Entwicklung nachzuweisen, den inneren Werdeprozess seiner Gedanken aufzuzeigen, das soll die Hauptaufgabe der folgenden Untersuchung sein.

Dabei können wir freilich mit den wenigen beigeschriebenen Daten seiner Aufzeichnungen ästhetischen Inhalts (1508, 1509, 1512/13, 1523 u. s. w.) nicht viel anfangen, denn gerade die wichtigsten Äusserungen, um die es sich hier handelt, sind zum grossen Teil undatirt. Wohl aber können wir nach dem Inhalt versuchen, diejenigen Elemente in seinen Gedankengängen, die auf die frühere Zeit zurückweisen, von denen, die offenbar späteren Ursprungs sind, zu scheiden. Wir können das, weil wir seinen Entwicklungsgang, besonders sein Verhältnis zur italienischen Kunst kennen, weil wir wissen, wie die italienischen Künstler über diese Fragen gedacht haben, und weil wir daraus folgern können, wie sich Dürer in dieser Beziehung entwickelt haben muss, wenn er sich überhaupt entwickelt hat.

Und das letztere anzunehmen berechtigt uns zunächst die allgemeine Erwägung, dass jeder bedeutende Künstler in den prinzipiellen Fragen seiner Kunst, z. B. denen, die sich auf das Verhältnis zur Natur beziehen, eine Entwicklung durchzumachen pflegt.

Dann aber die Thatsache, dass Dürer seine theoretischen Anschauungen keineswegs erst in seinem letzten Jahre 1527/28, also kurz vor dem Erscheinen der Proportionslehre, formulirt hat. Seine ersten Studien über die Proportionen des menschlichen Körpers gehen bekanntlich in seine früheste Jugend, nämlich in die Jahre 1494/95 zurück, wo er sich schon mit schriftstellerischen Absichten trug. (Vgl. Dürer's schriftlichen Nachlass 342, 25.) Seine älteste datirte Proportionszeichnung mit eingeschriebener Konstruktion stammt von 1500. (Vgl. Lippmann, Dürer-Zeichnungen 225, unsere Abb. A.) Dann folgt die italienische Reise des Jahres 1506, die nachweislich auch zur Erweiterung seiner theoretischen Anschauungen beitrug, und in den Jahren nach dieser Reise ist bei ihm der Plan gereift, ein grösseres theoretisches Werk, „ein Unterricht der Malerei" oder „ein Speis der Malerknaben"[1]) zu schreiben. Denn von 1508 und 1509 sind die ersten Notizen theoretischer Art in den Londoner Dürerhandschriften datirt. Und das erwähnte Werk war schon 1512/13 so weit vorgeschritten, dass Dürer verschiedene Entwürfe zu seiner Vorrede schreiben konnte. Es wurde aber dann zurückgestellt, um 1523 mit verkürztem Programm, d. h. Beschränkung auf die Proportionslehre des menschlichen Körpers, wieder aufgenommen zu werden. Aber auch damals, d. h. zur Zeit als die Dresdener Handschrift entstand, kam der Plan nicht zur vollen Ausführung, und erst in Dürer's letztem Jahr 1527/28 wurde das Manuskript druckfertig gemacht. Die Herausgabe erfolgte erst nach seinem Tode — im Oktober 1528 —; nur vom ersten Buch hatte er noch selbst die Korrektur gelesen.[2])

Schon diese langwierige Entstehungsgeschichte des Werkes legt den Gedanken nahe, dass die erhaltenen Entwürfe, die sich mindestens auf die Jahre 1508—1527, vielleicht auch noch auf einen früheren Zeitraum verteilen, nicht die abgeschlossene ästhetische Theorie einer bestimmten, etwa der letzten Periode des Meisters enthalten, sondern dass sich unter ihnen auch Gedankenreihen befinden, die, wenn sie nicht selbst in frühere Zeit zurückgehen, so doch ihrem Inhalt nach auf einen früheren, nachher überwundenen Standpunkt hinweisen.

Dabei müssen wir als leitenden Gesichtspunkt festhalten, dass Dürer nach seiner eigenen Auffassung und seinem eigenen Zeugnis in ästhetischer Beziehung eine sehr charakteristische Entwicklung durchgemacht hat. Den ersten Anhalt dafür bietet uns die bekannte Stelle aus dem venezianischen Brief an Pirkheimer vom 7. Februar 1506, worin er nach einem Lob des alten Giovanni Bellini folgendes schreibt: „Und das Ding, das mir vor eilf Johren so wol hat gefallen, das gefällt mir itz nüt mehr. Und wenn ichs nit selbs säch, so hätt ichs keim Anderen gelaubt. Auch lass ich Euch wissen, dass viel besser Moler hie sind weder daussen Meister Jacob ist. Aber Anthoni Kolb schwer ein Eid, es lebte kein bessrer Moler auf Erden denn Jacob. Die andern spotten sein, sprechen: wär er gut, so belieb er hie." (Dürer's schriftlicher Nachlass 22, 18.) Man hat diese Stelle ganz richtig in Zusammenhang gebracht mit einer anderen in doppelter Fassung vorliegenden Stelle, die sich in den Londoner Handschriften befindet und zu dem Entwurf einer Vorrede der Proportionslehre, wahrscheinlich vom Jahre 1523, gehört. Dürer entschuldigt sich, dass er als ein „Unbegründter" von solchen Dingen schreiben wolle. „Idoch so ich Keinen find, der do etwas beschrieben hätt van menschlicher Mass zu machen (in der anderen wie es scheint früheren Fassung sind die Worte „van" bis „machen" weggelassen) dann einen Mann, Jacobus genennt, van Venedig geborn, ein lieblicher Moler. Der wies mir Mann und Weib, die er aus der Mass (d. h. nach einem bestimmten Proportionskanon) gemacht hätt, und dass ich auf diese Zeit liebr sehen wollt, was sein Meinung wär gewest dann ein neu Kunigreich. Und wenn ichs hätt, so wollt ich ihms zu Ehren in Druck bringen, gemeinem Nutz zu gut. Aber ich was zu derselben Zeit noch jung und hätt nie van sölchem Ding gehört. Und die Kunst ward mir fast lieben und nahm die Ding zu Sinn, wie man solche Ding möcht zu Wegen bringen (in der früheren Fassung fehlen die Worte von „und dass ich" bis „lieben"). Dann mir wollt dieser vorgemeldt Jacobus seinen Grund nit klärlich anzeigen, das merket ich wohl an ihm (in der früheren Fassung: Doch kunnt ich nit van ihm erlangen seinen Grund, wie er sein Kunst brauchet). Doch nahm ich mein eigen Ding für mich (d. h. ich studirte auf meine eigene Hand) und las den Fitrufium, der beschreibt ein wenig van der Gliedmass eines Manns. Also van oder aus den zweien obgenannten Mannen hab ich meinen Anfang genummen und hab dornoch aus meinem Fürnehmen gesucht van Tag zu Tag." (342, 19 vgl. 340, 13.)

Man ist jetzt wohl einig darüber, dass der Meister Jacob des venezianischen Briefes mit dem Jacobus von Venedig des Entwurfs der Vorrede identisch ist, und dass wir es hier mit dem venezianischen Kupferstecher und Maler Jacopo de' Barbari zu thun haben, der unter dem Namen Jacob Walch zeitweise in Nürnberg lebte. Das „Ding", das an der ersten Stelle genannt wird, kann also nur eine künstlerische Schöpfung dieses Jacopo de' Barbari sein, sei es ein Bild oder das Kupferstichwerk oder ein Skizzenbuch mit Pro-

1) Bei Springer S. 111 steht wahrscheinlich infolge eines Irrtums des Herausgebers „Malerkunst".

2) Vgl. über die Geschichte der Proportionslehre zuletzt unsere Dürer-Ausgabe S. 27.



Abb. A. Proportionszeichnung einer Frau im Britischen Museum in London. (Lippmann 225.)

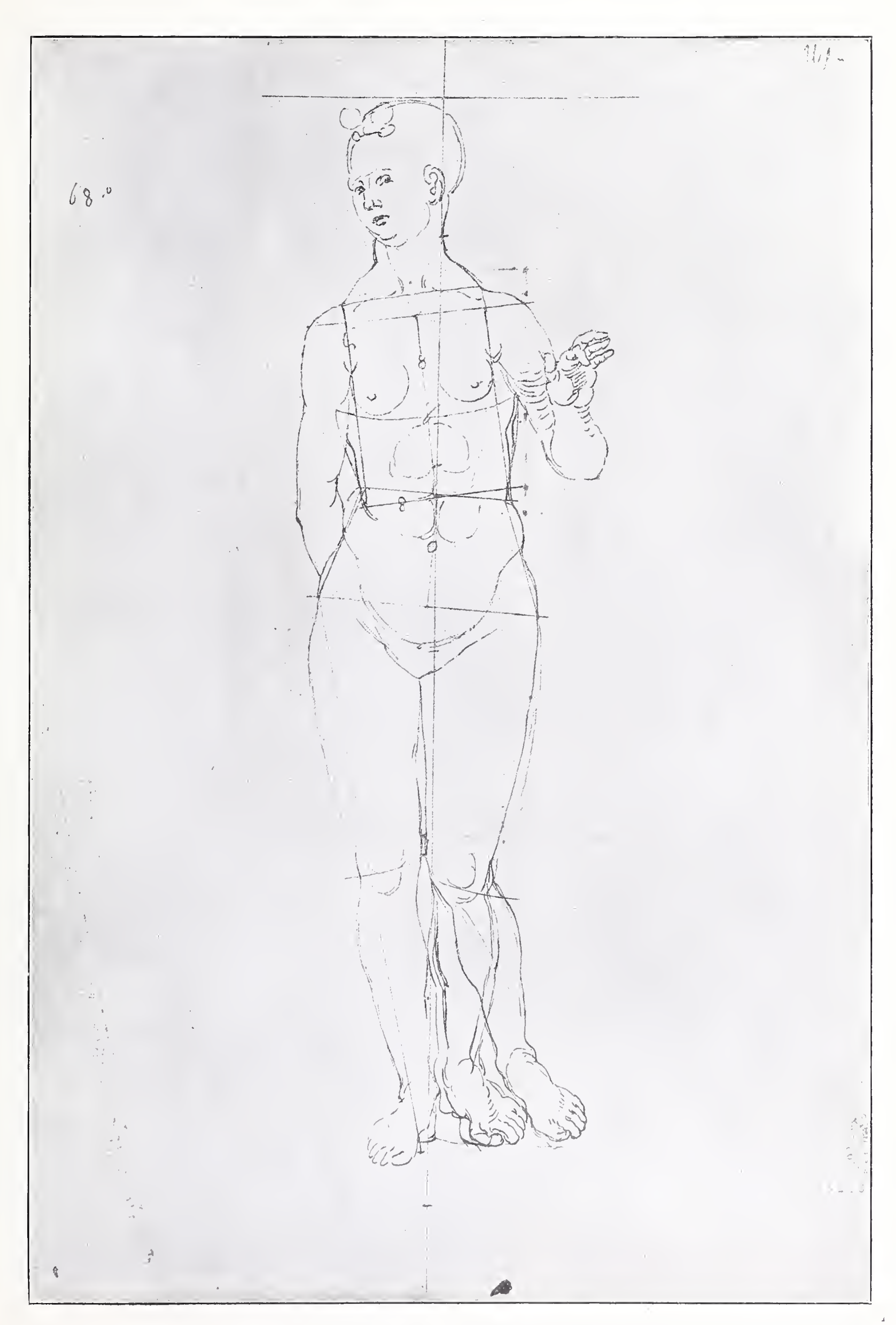


Abb. B. Rückseite von Abb. A. (Lippmann 226.)

portionsstudien[1]) oder dgl., das Dürer vor elf Jahren (also 1494 oder 1495 entweder in Venedig oder in Nürnberg) gesehen hatte. Jedenfalls war es nach dem Zusammenhang der zweiten Stelle irgend etwas, woran Barbari die Proportionen des menschlichen Körpers demonstrirt hatte. Und das Interessante an den beiden Stellen ist eben, dass Dürer dieses Kunstwerk und seinen Schöpfer, für den er als 24jähriger Mann geschwärmt hatte, schon 1506, also als 35jähriger, nicht mehr bewunderte, ja dass er in der Äusserung des Jahres 1523 seine einstige Bewunderung mit seiner damaligen Jugend entschuldigt.

Wir sehen aus den citirten Äusserungen, dass Dürer zuerst durch Jacopo de' Barbari 1494/95 zu seinen Proportionsstudien angeregt worden ist, dann aber, weil Jacopo ihm zwar die von ihm konstruirten Figuren, nicht aber den dazu gehörigen Proportionsschlüssel zeigen wollte, dieses Problem selbständig und mit Hilfe des Vitruv weiter verfolgt hat. Anspielungen auf den venezianischen Maler glaube ich in Dürer's schriftlichem Nachlass noch mehrere zu finden, so z. B. 338, 7, wo er als Grund für seine schriftstellerische Thätigkeit den angiebt, dass den jungen Lehrknaben der Meister mangelt, „der sie weist, wie mir geschehen ist“.[2]) Und auf die Geheimniskrämerei Barbari's mag es sich beziehen, wenn er 298, 24 schreibt: „Item hör auch kein Neuen, der Etwas beschrieb und aus liess gehn, den ich zu meiner Bessrung lesen möcht. Dann ob Etlich sind, so verbergens doch ihr Kunst.“ Eine Bestätigung dafür, dass er dann besonders Vitruv studirt hat, finden wir nicht nur in mehreren ehrenden Erwähnungen des unbedeutenden römischen Architekturschriftstellers (132, 23. 183, 23. 184, 11. 268, 3), sondern vor allen Dingen darin, dass Dürer (314, 5ff. und 317, 1ff.) ausführliche Auszüge aus Vitruv's Angaben über die Proportionen des menschlichen Körpers und die griechischen Tempelmasse bringt. Die



Abb. C. Vorderseite einer Proportionszeichnung in der Kunsthalle zu Bremen. (Lippmann 119.)

1) Auf seiner niederländischen Reise in Mecheln bat Dürer (Nachl. 170, 6) die Erzherzogin Margaretha um das „Büchlein“ ihres früheren Hofmalers, des Jacob Walch. Sie hatte es aber schon dem Bernhard van Orley versprochen.

2) Oder will Dürer damit das Fehlen eines Lehrmeisters auch für sich betonen? Vgl. S. 206, 14.

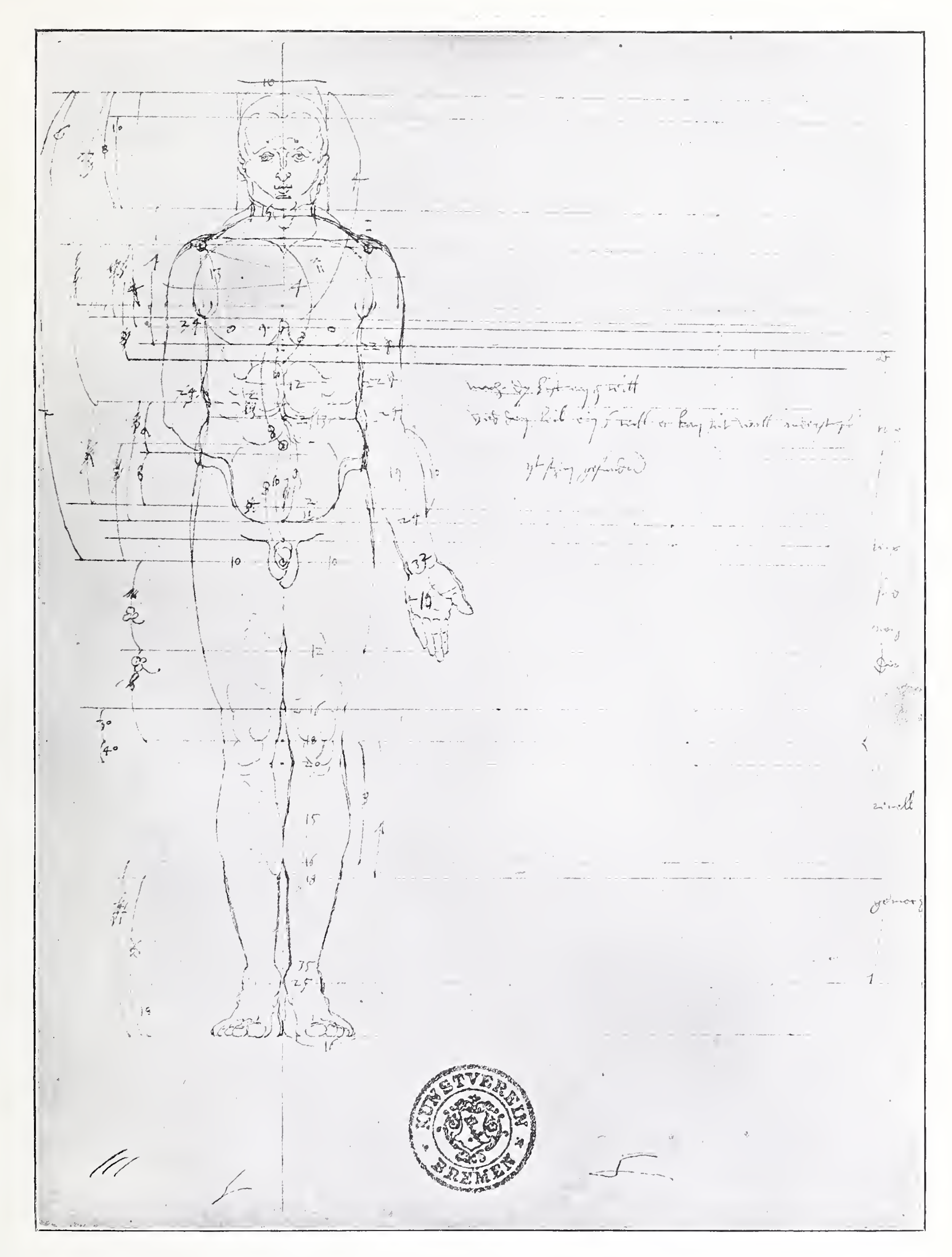


Abb. D. Rückseite von Abb. C. (Lippmann 120.)

erste Stelle lautet: „Von der Gliedmoss des Menschen. Vitrufius der alt Baumeister, den die Römer zu grossem Gbäu braucht haben, spricht: Wer do bauen woll, der soll sich verrichten auf der Geschicklichkeit des Menschen,[1]) wann aus ihm (d. h. aus dem menschlichen Körper) würd funden gar verborgne Heimlichkeit der Moss. Und dorum so will ich, eh ich sag vom Gebäu, erzählen, wie ein wohlgestaltter Mensch mag sein, dornoch ein Weibsbild, ein Kind und ein Ross. Auf solich Weg magst du beiläuftig all Ding messen. Und dorum hor zum Ersten, was do spricht Fittrufius von der menschlichen Gliedmass, die er gelehrt hat von den grossen Meisteren, Moler und Giesser, die hochberuhmt sind gewest. Die haben gesprochen, dass der menschlich Leib also sei: dass das Angsicht vom Kinn bis aufhin, do das Hoor anfächt, sei der 10. Theil des Menschen. Und ein ausgestreckt Hand sei och so lang. Aber der Kopf des Menschen sei ein Achttheil, ein 6theil von der Höhe der Brust bis hinauf, do das Hoor anfächt, und vom Haar bis zum Kinn in 3 Theil getheilt, im obersten die Stirn, im anderen die Nas, im dritten der Mund mit dem Kinn. Auch ein Fuss sei ein 6theil eins Menschen, ein Ellbogen ein 4theil, die Brust ein 4theil. Solich Gliedmass theilt er alle in die Gebäu und spricht: Wenn man ein Mensch auf die Erd ausgebreitt mit Händen und Füssen niederlegt und ein Zirkel in den Nabel setzt, so rührt der Umschweif Händ und Fuss. Domit bedeutt er zu finden ein runden Bau aus der menschlichen Gliedmass.[2]) Und zu gleicher Weis findet man auch ein Vierung. Wenn man misst von den Füssen bis zu dem Höchsten, so ist die Klofter eben als breit als die Läng. Domit erweist er die gevierten Bäu.[3]) Und also hat er zammenbrocht die Glieder der Menschen in ein vollkummne Zahl des Gebäus in solicher bewährlicher Ordnung, dass sie weder die Alten noch die Neuen nit verwerfen künnen. Und wer do will, der les ihn, wie er die besten Ursach des Gebäus anzeugt“ (314, 5). Beigegeben sind zwei Zeichnungen eines in einen Kreis und eines in ein Quadrat eingezeichneten Mannes (vgl. auch die in den Kreis und das Quadrat eingezeichneten Figuren der Proportionslehre weiter unten).

Die Erwähnung der Gebäude und Rosse, die Dürer damals noch in einem späteren Abschnitt seines Buches behandeln wollte, beweist, dass dies Excerpt in die frühere Zeit seiner theoretischen Studien, jedenfalls vor das Jahr 1512 fallen muss, und wenn wir von ihm selbst hören, dass er von Barbari und Vitruv seinen Anfang genommen habe, so dürfen wir wohl vermuten, dass diese Vitruvnotizen, oder genauer gesagt die ihnen zu Grunde liegenden Studien, zu den frühesten gehören, die wir von ihm nachweisen können.

Ich werde weiter unten zeigen, dass selbst noch die Proportionslehre gewisse Spuren von Dürers Vitruvstudien enthält, und will bei dieser Gelegenheit nur darauf aufmerksam machen, dass auch dies ein sicherer Beweis dafür ist, dass in das Werk Gedanken aus verschiedenen Zeiten verwebt worden sind.

Es muss unter Dürer's Proportionszeichnungen eine grosse Zahl solcher geben, in denen er versucht hat, einen menschlichen Körper nach den Massangaben Vitruv's zu konstruieren. Eine davon hat z. B. Lippmann auf Taf. 119 und 120 seines Dürer-Werkes publizirt. (Vgl. unsere Abbildungen C und D.) Es ist eine zweiseitige Zeichnung in der Kunsthalle zu Bremen, die einen nackten stehenden Mann darstellt. Auf der einen Seite ist die Figur ohne Masse und schraffirt, auf der anderen Seite nur in leichten Umrissen und mit Massangaben dargestellt. Unter diesen Massangaben finden sich diejenigen des Vitruv genau wieder: die Höhe beträgt 8 Kopflängen und 10 Gesichtslängen, die Entfernung vom Scheitel zur Halsgrube ein Sechstel, vom Scheitel zur Brustwarze ein Viertel, die Länge des Unterarms mit der Hand ebenfalls ein Viertel der Gesamthöhe. In den übrigen Massen war Dürer an Vitruv nicht gebunden; er wird also hier seine eigenen Messungen an der Natur verwendet haben. Dabei sah er wohl, wie ungenügend die Massangaben Vitruv's im Grunde waren — sagt er doch auch selbst bezeichnender Weise, dass Vitruv nur „ein wenig“ von der Mass eines Mannes beschreibe.[1]) Es scheint nun, dass Dürer bei einigen Hauptabmessungen ein bestimmtes mathematisches Prinzip verfolgte. Wenigstens hebt er rechts am Rand die drei Entfernungen: 1) von der Halsgrube bis zur Scham, 2) von der Scham bis zur Kniemitte, 3) von der Kniemitte bis zum Fussknöchel besonders hervor und setzt die Worte bei: „Die drei Läng sind noch der Regel gemacht.“ Man kommt dabei unwillkürlich auf den Gedanken, dass zwischen diesen drei

1) D. h. auf die Proportionen des menschlichen Körpers. Vitruv III, 1: Namque non potest aedis ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi uti ad hominis bene figurati similitudinem membrorum habuerit exactam rationem. Corpus enim hominis ita natura composuit uti os capitis a mento ad frontem summam et radices imas capilli esset decimae partis, item manus palma . . tantundem etc.

2) Vitruv: item corporis centrum medium naturaliter est umbilicus. namque si homo conlocatus fuerit supinus manibus et pedibus pansis circinique conlocatum centrum in umbilico eius, circumagendo rotundationem utrarumque manuum et pedum digiti linea tangentur.

3) Vitruv: Non minus quemadmodum schema rotundationis in corpore efficitur, item quadrata designatio in eo invenietur. Nam si a pedibus imis ad summum caput mensum erit eaque mensura relata fuerit ad manus pansas, invenietur eadem latitudo uti altitudo, quemadmodum areae quae ad normam sunt quadratae.

1) Vgl. Rafael in dem Brief an Baldassare Castiglione.

Längen eine stetige Proportion statuirt werden solle, etwa in der Art, dass der Rumpf sich zum Oberschenkel wie der Oberschenkel zum Unterschenkel verhielte, wie Dürer das später in der Proportionslehre einmal angedeutet hat (s. unten). Doch trifft gerade dies hier nicht zu, der Unterschenkel ist bedeutend länger als der Oberschenkel, und zwar etwa um so viel, dass vielmehr er das Mittelglied einer stetigen Proportion abgeben könnte. Vielleicht hat Dürer dies unter der „Regel" gemeint, und es verdient hier nur bemerkt zu werden, dass er diesen Gedanken dann in seiner Proportionslehre doch wieder anders gefasst hat.

Interessant sind auch zwei weitere Aufschriften derselben Zeichnung. Auf der Seite, auf der sich die Massangaben befinden, steht: „Ist schan (d. h. schön) gefunden." Offenbar bezieht sich das auf ein oder mehrere Urteile, die Dürer über die Figur eingezogen hatte. Aber auf der anderen Seite steht, von ihm in späterer Zeit daruntergeschrieben: „Der hat zu lange Schienbein." Diese Zeichnung ist also ein interessanter Beleg dafür, wie Dürer von Vitruv ausgehend dann selbständig weiter geforscht hat, wie er sich dabei fremder Urteile bediente, und wie er über diesen Studien selbst in verschiedenen Zeiten zu verschiedenen Resultaten gekommen ist.

Das Blatt trägt das Datum 1513, stammt also aus einer Arbeitsperiode, die dem Abschluss der Proportionslehre um 14 Jahre vorausliegt. Wenn Dürer diese Figur in der definitiven Fassung nicht verwendet hat, so ist das nur eine Bestätigung dafür, dass er von den Versuchen mit Vitruv allmählich abgekommen ist.

Noch freier steht die Londoner Zeichnung eines „Mannes von acht Haupt-Längen" (Conway, Literary Remains of A. Dürer S. 232, vgl. unsere Fig. E) den Angaben Vitruv's gegenüber. Sie scheint aus späterer Zeit zu stammen, während eine zweite bei Conway S. 234 abgebildete (vgl. unsere Fig. F), die genauer mit Vitruv übereinstimmt, älter zu sein scheint. Im Stil der letzteren ist die Berliner Zeichnung Lippmann 11 gehalten, wo die Kreise an Vitruv erinnern. Es wäre überhaupt sehr interessant, die Zeichnungen der Londoner Manuskripte und des Dresdener Kodex einmal chronologisch zu ordnen und mit den in das Proportionswerk aufgenommenen Zeichnungen zu vergleichen. Die Bemerkungen Conway's sind nur ein erster Ansatz dazu. Erst wenn das geschehen ist, wird man Dürer's Verhältnis zu Vitruv in den verschiedenen Stadien seines Lebens genau feststellen können.

Eine zweite Aufgabe würde dann sein, den Einfluss des Barbari'schen Kanons auf Dürer genauer zu untersuchen. Die Beziehungen der beiden Künstler zu einander, die man bisher nachgewiesen hat, sind mehr kompositioneller als stilistischer Art. In der formalen Behandlung des menschlichen Körpers konnte man im Ganzen wenig Einfluss Barbari's auf Dürer erkennen. In der That sind die übertrieben schlanken Proportionen aus Barbari's früherer Zeit bei Dürer selbst in der Periode, wo er am meisten unter seinem Einfluss gestanden hat, in der Mitte der 90er Jahre des 15. Jahrhunderts, so gut wie gar nicht nachzuweisen. Höchstens bei einigen mit der Antike zusammenhängenden Zeichnungen, die nachweislich unter Barbari's Anregung entstanden sind, könnte davon die Rede sein. Aber schon die grossköpfigen und kurzbeinigen Gestalten der Apokalypse und der älteren Passionsblätter (vgl. auch die Zeichnung einer nackten Frau in der Sammlung Bonnat in Paris, Lippmann 345, von 1493), sowie andere gleichzeitige Werke, z. B. der ältere Kupferstich des S. Sebastian, Bartsch 56, erinnern sehr wenig an Barbari, und ob die schlankere, kleinköpfigere Bildung, die bei Dürer seit den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts Platz greift, auf einen damals erfolgten neuen Einfluss des Venezianers zurückzuführen ist, scheint mir sehr fraglich. Dagegen wird man wohl annehmen dürfen, dass gewisse Konstruktionsversuche Dürer's, bei denen der Körper und seine Teile in Kreise und Rechtecke von verschiedener Grösse eingeschlossen werden, durch das Vorbild Barbari's angeregt worden sind. Das erste Beispiel dafür ist die von 1500 stammende Zeichnung einer nackten Frau im Britischen Museum (Lippmann 225 und 226, vgl. oben Abb. A), mit welcher die Berliner Zeichnung Lippmann 37 und 38 etwa gleichzeitig sein dürfte. Dazu gehört auch die Frauengestalt in London (Conway 234, unsere Abb. G) und die Studien zu der Eva von 1506 (Lippmann 239 bis 242, unsere Abb. H. und J). Einmal liegt der Konstruktion auch eine in 12 Teile geteilte Ellipse zu Grunde (unsere Abb. A). Sollte der Proportionsschlüssel Barbari's aus ähnlichen Konstruktionen bestanden haben? Jedenfalls ist es auch hier sehr bezeichnend, dass diese Versuche, so viel ich sehe, alle in die frühere Zeit Dürer's fallen, dass sich also, wenn meine Vermutung richtig ist, auch in diesem Punkt eine allmähliche Loslösung des Künstlers von dem Einfluss eines für seine Jugendentwicklung bedeutsamen Vorbildes vollzogen hat. Von einem durchgreifenden Einfluss des Barbari'schen Kanons auf Dürer kann ja schon deshalb nicht die Rede sein, weil Barbari dem jungen Dürer „seinen Grund nit klärlich anzeigen wollte" Jedenfalls war Dürer schon als er seinen Kupferstich Adam und Eva (1504) schuf, teils durch das Studium anderer Vorbilder, teils durch das Erstarken seines eigenen Naturgefühls haushoch über den schwächlichen Venezianer hinausgewachsen.

Wir begreifen es also vollkommen, wenn wir hören, dass ihm schon 1506 in Venedig die Augen über die geringe künstlerische Bedeutung seines einstigen Men-

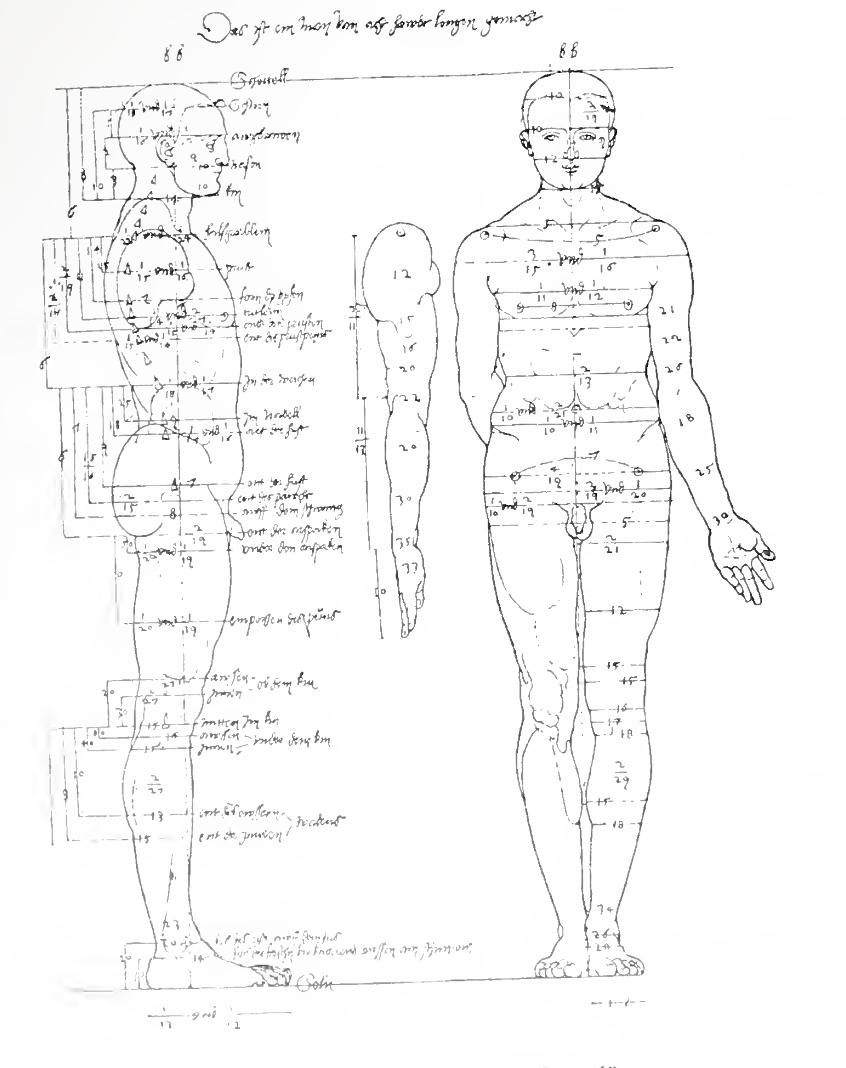


Abb. E. Der Mann von acht Hauptlängen.
Proportionszeichnung im Britischen Museum. (Conway 232.)

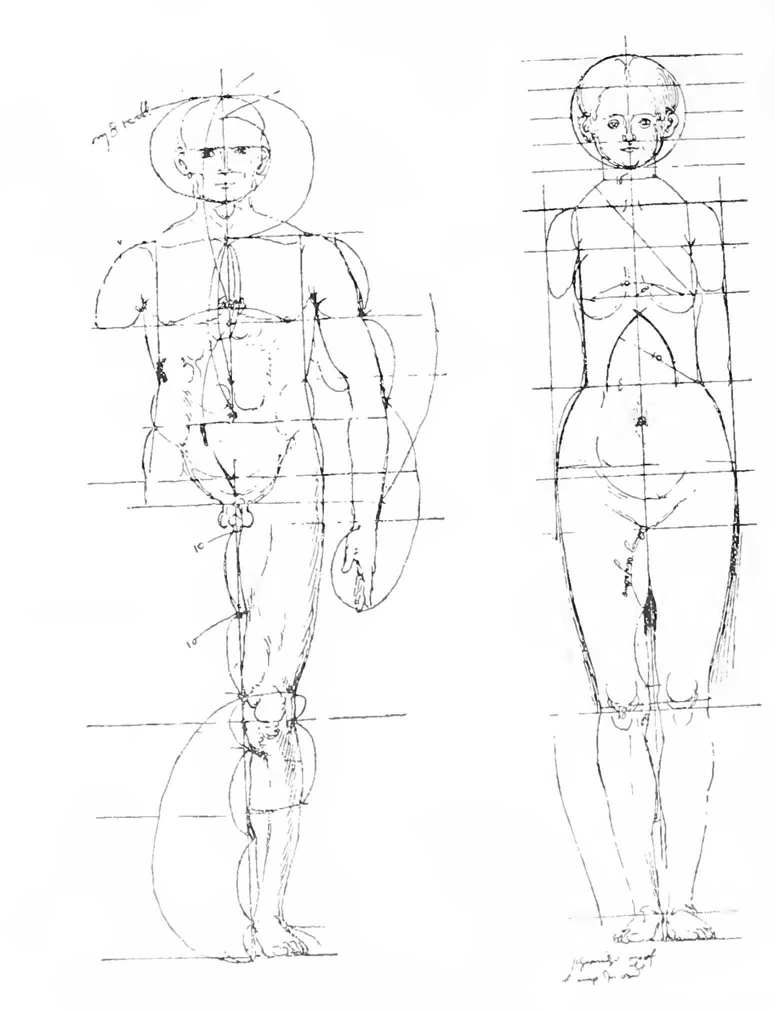


Abb. F. Proportionszeichnung eines Mannes im Britischen Museum. (Conway 234.)

Abb. G. Proportionszeichnung einer Frau im Britischen Museum. (Conway 234.)

tors aufgingen. Wie alle grossen Männer hatte Dürer eine Neigung, über die früheren Stadien seiner eignen Entwicklung, sobald er sie überwunden hatte, gering zu denken.[1]) Und es mag ihm, als er nun das vor elf Jahren bewunderte „Ding“ in Venedig wiedersah, gegangen sein, wie einem Menschen, der nach langer Abwesenheit in sein Heimatstädtchen zurückkehrt und alles viel kleiner und unscheinbarer findet, als er es hinterlassen. Zwar nennt Dürer den Barbari noch 1523 einen „guten lieblichen Maler“ und wünscht 1521 noch ein „Büchlein“ von ihm zu besitzen. Er hatte ihm also wenigstens eine pietätvolle Erinnerung bewahrt. Aber die einstige Bewunderung für Barbari's „geheime Mass“ war doch geschwunden und zwar auf Grund der eigenen Naturstudien, die ihn zu anderen Resultaten geführt hatten.

Diese Thatsache müssen wir zum Verständnis des Folgenden festhalten. Der antike und italienische Einfluss, den Dürer erfahren hat, insbesondere soweit er sich auf die Proportionen des menschlichen Körpers bezieht, bildet in seinem Leben zunächst nur eine Episode, und zwar eine Episode seiner Jugendzeit. Später hat er sich von ihm losgemacht, und wir können in seinem ganzen Leben keinen Zeitpunkt nachweisen, in dem er auch nur annähernd so stark antikisirt und italisirt hätte wie in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts.

Nun ist aber die idealistische Anschauung, von der wir oben sprachen, nämlich dass es ein Schönheitsideal des menschlichen Körpers, besonders eine Norm seiner Proportionen gebe, bekanntlich ein Erbe der antiken Ästhetik, das durch die Vermittlung der italienischen Renaissance auf die nordische Kunst übertragen worden ist. Die masslose Überschätzung der Symmetrie, Eurhythmie, Harmonie u. s. w., wie wir sie bei den antiken Philosophen finden, wurde von den italienischen Renaissance-Künstlern und Mathematikern übernommen. In den fünf regelmässigen Körpern Plato's, in der stetigen Teilung, im goldenen Schnitt u. s. w. suchte man geheimnisvolle mathematische Kräfte, denen man göttlichen Ursprung nachsagte und die man bald auch auf die Kunst anzuwenden trachtete. Besonders bezeichnend für den mathematischen Mysticismus jener Zeit ist Fra Luca Pacioli's Buch de divina proportione, über den goldenen Schnitt, das sich allerdings streng innerhalb der mathematischen Wunder dieser stetigen Teilung hält, ohne sie jedoch — was man neuerdings wiederholt behauptet hat — auf die Kunst anzuwenden. Aber ein Künstler, der zum Grübeln geneigt und ausserdem mathematisch veranlagt war wie Dürer, musste, wenn er von diesen Dingen hörte, von einer geheimen Sehnsucht ergriffen werden, den Proportionsschlüssel zu finden, der besonders im Gebiete der menschlichen Gestalt die volle Schönheit des Kunstwerkes zu garantiren schien. Es ist durchaus kein Zweifel, dass Dürer wenigstens in seinen Jugendjahren im Banne dieser Anschauungen gestanden hat.

Aber die Frage, um die es sich hier handelt, ist die, ob er in diesen Anschauungen bis zu seinem Tode befangen geblieben ist, d. h. ob sie auch das dominirende Prinzip seiner Proportionslehre bilden.

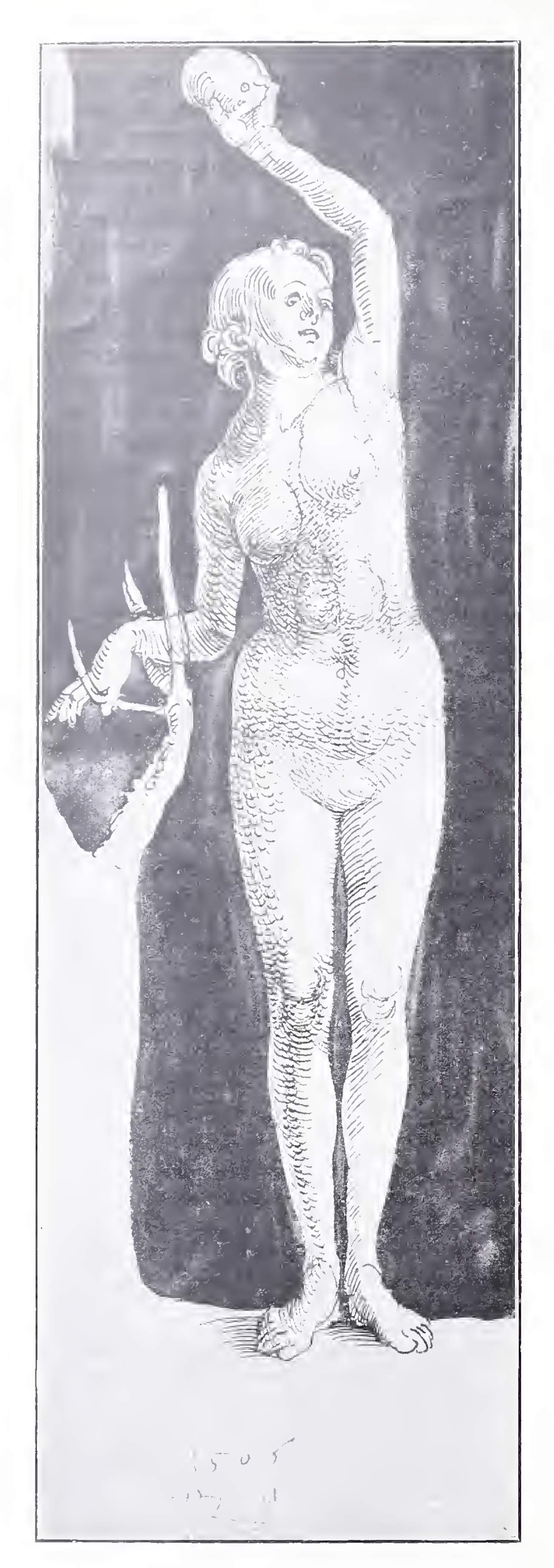
In dieser Beziehung ist es nun für uns besonders wichtig, dass gerade derjenige italienische Künstler, dem Dürer den Hinweis auf diese Dinge verdankte, später keine Autorität mehr für ihn war. Er sagt zwar nicht ausdrücklich, was ihm später an Barbari's „Ding“ nicht mehr gefiel, aber wir dürfen bei einem Vergleich der beiden Stellen oben S. 123 ff. nicht daran zweifeln, dass es gerade dasjenige war, was er früher so sehr bewundert hatte, d. h. die „aus der Mass gemachten“ Mann und Weib. Die von Barbari verwendeten Proportionen als solche erregten sein Missfallen, und daraus ergab sich für ihn unmittelbar der Schluss, dass er suchen müsse, durch eigne Studien zu besseren Resultaten zu kommen. Diese Studien konnte er, da Vitruv's Angaben doch nur dürftig waren, seiner ganzen Anlage nach nur in der Natur machen. Schon aus dem Jahre 1493 haben wir eine Zeichnung eines stehenden nackten Weibes von ihm in der Sammlung Bonnat in Paris (Lippmann 345) und aus dem Jahre 1501 eine Darstellung einer liegenden nackten Frau in der Albertina mit der stolzen Beischrift: „Das hab ich gvisirt.“ [1]) Solche Naturstudien und die dazu gehörigen Messungen waren eben das „eigen Ding“, das er nach seiner ausdrücklichen Angabe „für sich nahm“, als er diese Studien fortsetzte und Tag für Tag weiter betrieb.

Dürer hat sich also nicht wie viele unserer modernen Romantiker von einem naiven jugendlichen Naturalismus zu der formalen Gesetzmässigkeit der Antike oder der Renaissance entwickelt, sondern er hat umgekehrt (wenn man von seinen allerersten Studien absieht) mit der Antike und der italienischen Renaissance begonnen und von da den Weg zu einer vertieften Auffassung der Natur und zur Ausbildung seiner eigenen Individualität gefunden. Diese Thatsache ist für das Verständnis des Folgenden von grösster Wichtigkeit.

Dürer ist, wie seine Werke zeigen, seiner tiefsten Überzeugung nach Realist. Die Natur schwebt ihm als letztes und höchstes Ziel der Kunst vor. Jener zweite Charakterzug der antiken Ästhetik neben der Betonung der Masse, nämlich die Auffassung der Kunst als Nachahmung der Natur und die Anschauung, dass

1) Vgl. Manlius loc. comm. coll. 1563 II, p. 305.

1) Abbildung in den „Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina“, hrsg. v. Meder und Schönbrunner 22.



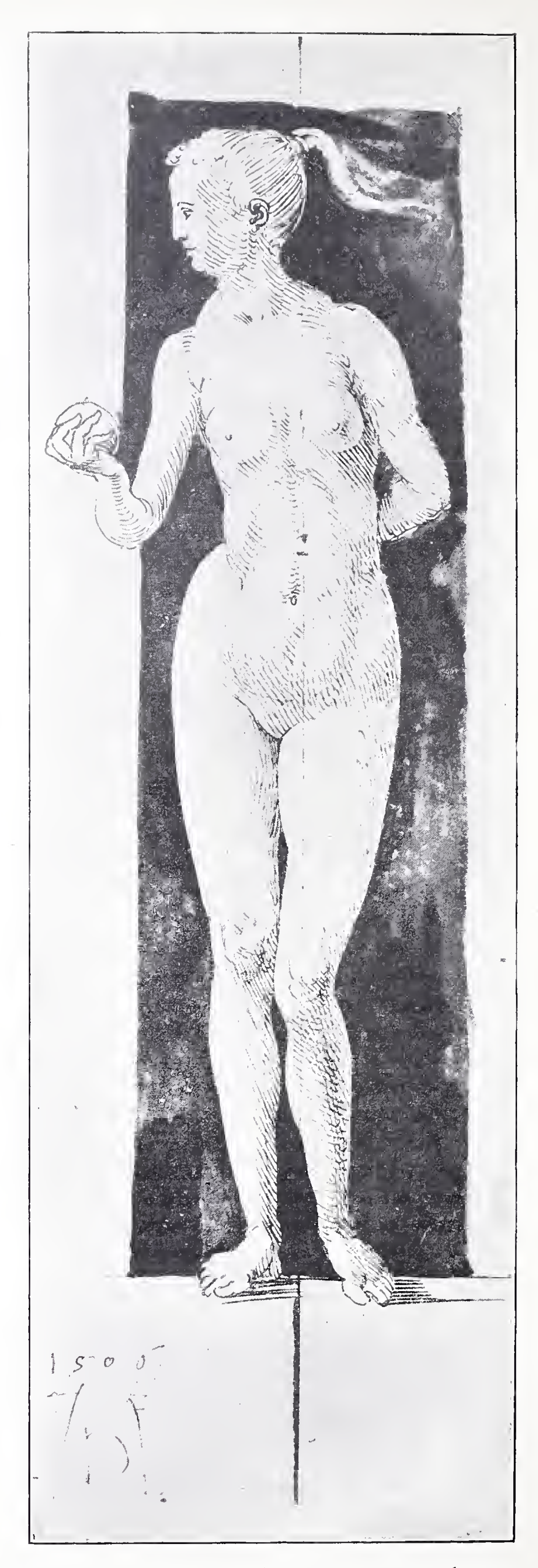
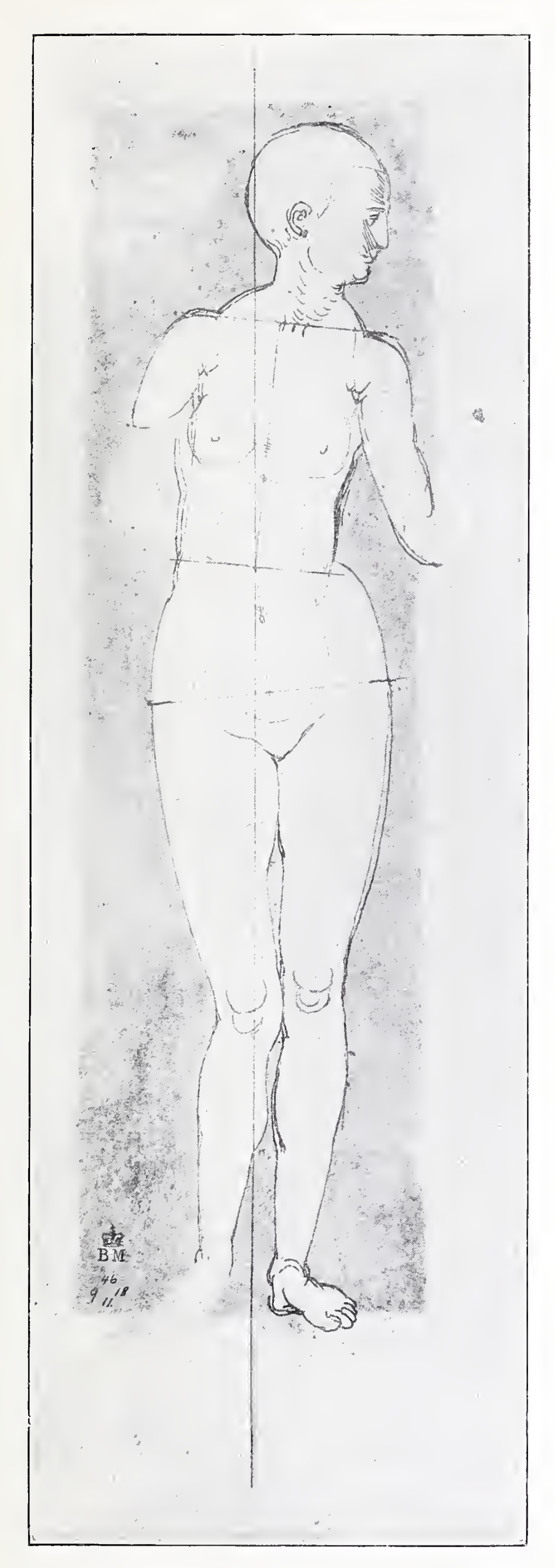


Abb. H. Studienzeichnungen zu einer Eva im Britischen Museum. Vorderseite. (Lippmann 239 und 240.)



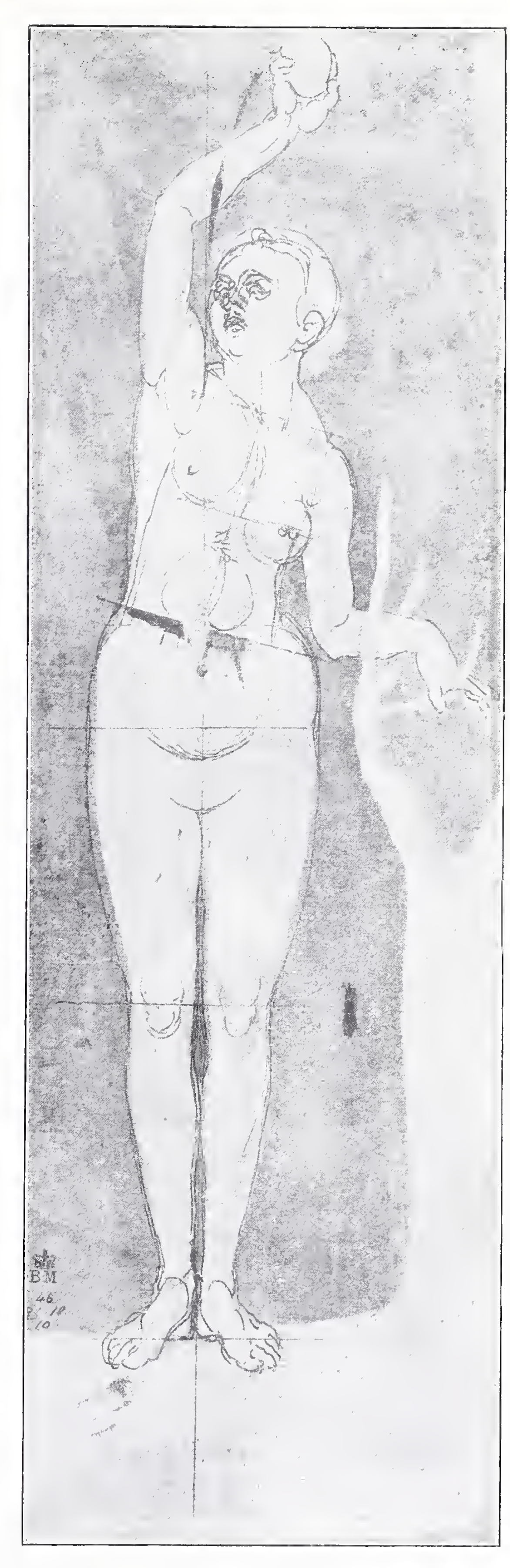


Abb. J. Studienzeichnnngen zu einer Eva im Britischen Museum. Rückseite. (Lippmann 241 und 242.)

die Kunst vor allem die Illusion der Natur erstreben müsse, entsprach vollkommen seinem germanischen Kunstempfinden. Allerdings hat er dieses Ziel erst in seinen letzten Jahren annähernd erreicht. In seiner Jugend steht er noch stark unter dem Einfluss einerseits der stilisirenden und schnörkelhaften älteren deutschen Kunst, andererseits des italienischen Quattrocento. Die Häufung und Übertreibung der Details lässt ihn nicht zur einheitlichen Wirkung kommen. Erst in den vier Aposteln von 1526 und den Bildnissen seiner letzten Jahre hat er sich durch Vereinfachung der Details und Koncentration der Wirkung einigermassen dem Ziel genähert, die Natur mit den Mitteln der Kunst zu erreichen. Ob und inwieweit ihn das Studium der Antike und der italienischen Kunst hierin unterstützt hat, will ich dahingestellt sein lassen. Ich habe den Eindruck, dass in der Zeit, in welcher sich dieser Umschwung hauptsächlich vollzog, d. h. nach der niederländischen Reise des Jahres 1521, von antikem und italienischem Einfluss bei ihm wenig mehr die Rede sein kann, um so mehr aber von dem Einfluss des wuchtigen niederländischen Naturalismus. Und der grosse Stil seiner letzten Jahre, der plötzlich mit den Zeichnungen des Jahres 1521 einsetzt und schliesslich in den Bildern der vier Apostel und den Porträts der letzten Jahre seinen Höhepunkt erreicht, gipfelt nicht in einer Idealisirung oder Antikisirung der Natur, sondern lediglich in einer Vereinfachung, einem Herausarbeiten der grossen Wirkungen auf Grund des eigenen deutschen Naturgefühls.

Dürer ist sich selbst seiner Entwicklung von der Unnatur zur Natur vollkommen bewusst gewesen. Das lehren uns zwei bekannte von Melanchthon berichtete Äusserungen des Meisters aus seinen letzten Jahren. Melanchthon schreibt einmal, lange nach Dürer's Tode, in einem Briefe an Georg von Anhalt:

„Ich erinnere mich, dass Dürer mir gesagt hat, er habe in seiner Jugend die bunten und abwechslungsreichen Bilder (floridas et maxime varias[1]) picturas) geliebt und sich bei der Betrachtung seiner Werke besonders über die Mannigfaltigkeit in einem Gemälde gefreut. Später in seinem Alter dagegen habe er angefangen, die Natur anzuschauen und ihre echte Erscheinung (nativam faciem) nachzuahmen. Jetzt erst habe er eingesehen, dass die Einfachheit die höchste Zierde der Kunst sei. Da er sie aber nicht mehr erreichen könne, so habe er an seinen Werken nun nicht mehr dieselbe Freude wie früher, sondern seufze bei ihrer Betrachtung oft, indem er sich seiner Schwäche bewusst sei.“ Und in einem Briefe an Hardenberg:

„Ich erinnere mich, dass Dürer mir gesagt hat, er habe als Jüngling in der Malerei phantastische und ungewohnte Gestalten (monstrosas et inusitatas figuras) geliebt. Jetzt im Alter schaue er die Natur an und bemühe sich, sie so genau wie es ihm nur möglich sei nachzuahmen. Aber die Erfahrung lehre ihn, wie schwer es sei, nicht von der Natur abzuweichen (quam difficile sit non aberrare a natura).

Der Gegensatz, um den es sich in diesen beiden Stellen handelt, ist freilich nicht derselbe, der uns hier beschäftigt. Dürer stellt hier nicht seine früheren antikisirenden und italisirenden Neigungen in einen Gegensatz zu seinen späteren naturalistischen, sondern vielmehr den unruhigen und phantastischen Charakter seiner Jugendschöpfungen in einen Gegensatz zu dem objektiven Streben nach Einfachheit und Naturwahrheit in seinem Alter. Allein schon dass er die objektive Naturwahrheit als Schlusspunkt seiner Entwicklung, als letztes und höchstes Ziel seines Strebens hinstellt, ist für uns ein Beweis, dass er sich seiner eigenen Auffassung nach nicht von dem kleinlichen aber treuen Naturalismus des Quattrocento zu der antikisirenden und italisirenden Eurhythmie des Cinquecento entwickelt hat, sondern dass er vielmehr von der schwankenden und unruhigen Stilisirung seiner Jugendzeit zu einer grösseren Einfachheit und Naturwahrheit fortgeschritten ist. Wenn wir also in Bezug auf seine theoretischen Anschauungen eine Entwicklung nachweisen wollen, so kann es nur die sein, dass sich auch in ihnen später der Naturalismus gegenüber dem antikisirenden und italisirenden Ideal der früheren Zeit durchgesetzt hat. Und dies ist in der That der Fall.

Das wichtigste, was Dürer überhaupt geschrieben hat, gewissermassen sein ästhetisches Glaubensbekenntnis, ist der grosse Exkurs am Ende des dritten Buchs der Proportionslehre.[1]) Allerdings hat v. Zahn (Jahrbücher für Kunstwissenschaft I, S. 15, Anm. 25) die Bemerkung gemacht, Dürer's Erben hätten gesagt, nur das erste der vier Bücher sei druckfertig geworden, und Springer hat danach sogar (S. 111) behauptet, diese „teilweise lückenhafte Einschaltung“ rühre nicht von Dürer selbst her. Dieser habe bei Lebzeiten nur das erste Buch übersehen und korrigirt, während die folgenden drei Bücher von seinen Freunden nach seinem Tode dem Druck übergeben worden seien. Allein das ist ein Irrtum. In dem Nachwort zur Proportionslehre, das die Herausgeber beim Druck angefügt haben, steht ganz deutlich: „Wiewol der frumm und kunstreich Albrecht Dürer diese vier Bucher geschrieben, so hat er doch nur das erste wieder ubersehen und corrigirt“ (236, 9). Das heisst doch: das ganze Manuskript von Dürer's Hand lag vor, aber

1) Bei Springer S. 114 steht irrtümlich: buntfarbige „geölte“ Bilder.

1) Abgedruckt in Dürer's schriftlichem Nachlass S. 216 bis 231, die Entwürfe dazu S. 348—365.

da er über dem Druck hinstarb, konnte er nur das erste Buch korrigiren. Auch haben wir ja in dem Dürer-Bande auf der Nürnberger Stadtbibliothek grosse Teile des eigenhändigen druckfertigen Manuskripts aus allen vier Büchern, und wenn darunter auch zufällig der ästhetische Exkurs nicht ist, so ist doch dieser so vollkommen in Dürer's Stil gehalten, dass an seiner Urheberschaft nicht gezweifelt werden kann. Überdies existirt noch der eigenhändige, teilweise wörtlich übereinstimmende Entwurf dazu in London (S. 354 bis 365), auch sonst viele Entwürfe zu einzelnen Stellen von teilweise übereinstimmendem Wortlaut. Dürer hatte offenbar ursprünglich die Absicht, einen Teil der Gedanken, die den Inhalt dieses Exkurses bilden, als Einleitung an die Spitze des Ganzen zu stellen — das geht noch aus der Formulirung einiger Entwürfe hervor —, hat sich aber dann selbst noch entschlossen, ihn an das Ende des dritten Buches, d. h. an den Schluss der eigentlichen Proportionslehre zu setzen, weil er annahm, dass der Leser ihn besser verstehen würde, wenn er vorher die Proportionslehre im Einzelnen kennen gelernt hätte. Es ist allerdings richtig, dass die Gedankenfolge dieses Abschnitts zuweilen etwas sprunghaft ist. Aber das lag an Dürer's geringer schriftstellerischer Übung. Jedenfalls ist der Stil im wesentlichen klar, z. B. viel klarer als in den Entwürfen Pirkheimer's und Hans Ebner's (?) Nachlass S. 329ff. und 332ff., aus denen Dürer einige Gedanken herübergenommen hat.

Indem wir von der oben skizzirten künstlerischen Entwicklung Dürer's ausgehen, stellen wir natürlich diejenigen seiner Äusserungen an die Spitze, die auf einen Zusammenhang seiner Theorie mit der Antike und der italienischen Renaissance hinweisen. Dürer hätte kein Renaissancemensch sein müssen, wenn er nicht in vielen Dingen ganz von der klassischen Auffassung beeinflusst worden wäre. Es ist selbstverständlich, dass er die Kenntnis der antiken Kunstschriftsteller seinen humanistischen Freunden, insbesondere Pirkheimer, verdankte. So redet er diesen z. B. in einem Entwurf zur Vorrede des Proportionswerkes folgendermassen an: „Nochdem sich zwischen uns zu mehr Moln hat begeben, dass wir zu Red wörden sind van allerlei Künsten, und unter anderen ich frogte, ob auch Bücher vorhanden wären, die do van der Gestalt der Menschen lehrten zu machen, vernahm ich von Euch, sie wären gewest, aber bei uns nit entgen (d. h. erhalten). Dorauf ich nochmals (d. h. nachher) für mich selbs süchte, wie man Solchs machen künnt. Und was ich van solchen Dingen fand und machet, das bracht ich zu Euch, dass Ihrs besichtigt. Do vermeinten Ihr, ich söllt Solichs lassen ausgehn" (337, 9, vgl. 206, 15. 207, 7. 257, 8. 341, 23).

Durch Pirkheimer's Vermittlung wird ihm wohl auch die genauere Kenntnis des Vitruv geworden sein, von der wir oben S. 126ff. die Beweise kennen gelernt haben. Ebenso die des Plinius, der Hauptquelle der antiken Künstlergeschichte (209, 5). Aus dem Entwurf zu einer Vorrede des Proportionswerkes, den ihm Pirkheimer angefertigt hatte (330, 23), entnahm er dann die Namen der griechischen Bildhauer und Maler Apelles, Protogenes, Phidias, Praxiteles, Polyklet, Parrhasius, Lysippus, die besonderen Wert auf die Proportionen gelegt und deren etliche „künstliche Bücher beschrieben van der Molerei", die aber „leider leider" verloren sind (288, 10, vgl. 207, 7. 292, 6. 294, 6. 295, 16. 298, 5. 308, 12). Dürer machte sich seine eigenen Gedanken über die Art dieses Verlustes: „Doch sind dieselben ihre löbliche Bücher uns bisher verborgen und vielleicht gar verloren, etwan geschehen durch Krieg, Austreibung der Völker oder Verändrung der Gesetz und Gelauben, das do billig zu bereuen ist van einem idlichen weisen Mann. Es geschicht oft durch die groben Kunstverdrücker, dass die edlen Ingenii ausgelescht werden. Dann so sie die gezognen Figuren sehen in etlichen Linien, vermeinen sie, es sei eitel Teufelsbannung, ehren Gott mit einem Widerwärtigen (d. h. mit einer Handlung, die ihm widerwärtig ist). Dann menschlich zu reden, so hat Gott ein Misfall über all Vertilger grosser Meisterschaft, die mit grosser Mühe, Arbeit und Zeit erfunden würd und allein van Gott verliehen ist. Ich hab oft Schmerzen, dass ich der vorbestimmten Meister Kunstbücher beraubt muss sein. Aber die Feind der Künst verachten diese Ding" (298, 9, vgl. 205, 21).

Von diesen verlorenen Proportionsbüchern machte er sich die übertriebensten Vorstellungen, und in lebhafter Weise suchte er sich auszudenken, wie er diese heidnischen Bücher, wenn sie noch erhalten wären, im Interesse der christlichen Malerei verwerten würde. „Plinius schreibt, dass die alten Moler und Bildhauer als Abelles, Protognes und die anderen haben gar künstlich beschrieben, wie man ein wolgestaltte Gliedmoss der Menschen soll machen. Nun ist wol müglich, dass solche edle Bücher seien im Anfang der Kirchen verdrückt und ausgetilgt worden um Hass der Abgötterei willen. Dann sie haben gesagt: Der Jupiter soll ein solche Proportz haben, der Abbollo ein andre, die Fenus soll also sein, der Ercules also, desgleichen mit den anderen allen. Sollt noch meinem Zufall ihm also sein und wär dieselb Zeit entgegen gewest, so hätt ich gesprochen: O liebn heiligen Herren und Väter, um des Bösen willen wöllt die edlen erfundenen Kunst, die do durch gross Mühe und Erbet zusammenbracht ist, nit so jämmerlich tödten. Dann die Kunst ist gross, schwer und gut, und wir mügen und wöllen sie mit grossen Ehren in das Lob Gottes wenden. Dann zu gleicher Weis', wie sie die schonsten Gestalt eines Menschen haben zugemessen ihrem Abgott Abblo (Apollo), also wolln wir dieselb Moss brauchen zu

Chrysto dem Herren, der der schönste aller Welt ist. Und wie sie braucht haben Fenus als das schönste Weib, also woll wir dieselb zierlich Gestalt k[r]euschlich darlegen der allerreinesten Jungfrauen Maria, der Mutter Gottes. Und aus dem Ercules woll wir den Somson machen, desgeleichen wöll wir mit den andern allen than" (315, 20).

Ob Dürer wirklich die antiken Masse, wenn er sie gehabt hätte, so unmittelbar in seine Kunst übertragen haben würde? Seine freie Benutzung des Vitruv und die Selbständigkeit, mit der er sich in seiner Unterweisung der Messung über die antiken Säulenordnungen hinwegsetzt, machen das wenig wahrscheinlich. Man hat wirklich bei diesen bewundernden Äusserungen über die Antike, wie sie in der ganzen Renaissance gebräuchlich sind, oft den Eindruck, dass es sich mehr um eine konventionelle Bewunderung als um den ernsten Willen der Nachahmung, mehr um eine platonische Liebe, wenn ich so sagen darf, als um ein reelles Liebesverhältnis handelt.

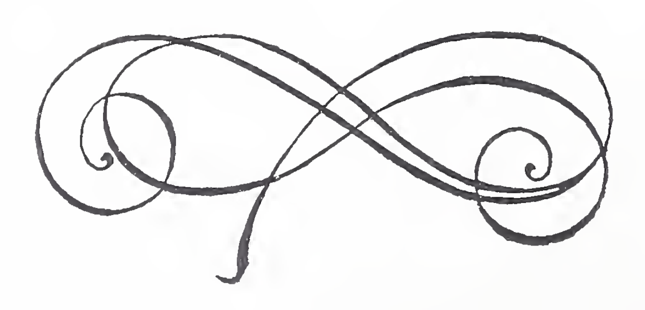
Die Überschätzung des Masses bei den antiken Philosophen, die wohl im letzten Grunde auf die Pythagoräer zurückzuführen ist, hat bekanntlich besonders in der platonischen Philosophie einen Ausdruck gefunden. Bei der grenzenlosen Bewunderung, die man Plato in der Renaissance entgegenbrachte, ist es selbstverständlich, dass auch Dürer von seinen humanistischen Freunden manches von ihm gehört hatte. Und es müsste mit wunderbaren Dingen zugehen, wenn man nicht ebenso wie bei Lionardo, Michelangelo und Rafael auch bei ihm die Spuren der platonischen Ideenlehre wiederfinden könnte. Dass Dürer Plato kannte, geht aus folgenden Worten hervor: „Dann ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs müglich wär, dass er ewiglich lebte, so hätt er aus den inneren Ideen, dovan Plato schreibt, allweg etwas Neus durch die Werk auszugiessen" (295, 13, vgl. 298, 1). Und auch die wiederholte Versicherung, dass nur Gott oder nur die Wahrheit die Schönheit vollkommen erfassen könne (s. weiter unten), ist weniger ein Zeichen christlicher Demut, als die Herübernahme eines platonischen Gedankens.[1]) Ja, ich halte es sogar nicht für unmöglich, dass ein bei Dürer vereinzelt vorkommender Hinweis auf die stetige Proportion (s. weiter unten) aus Plato entlehnt ist.[2])

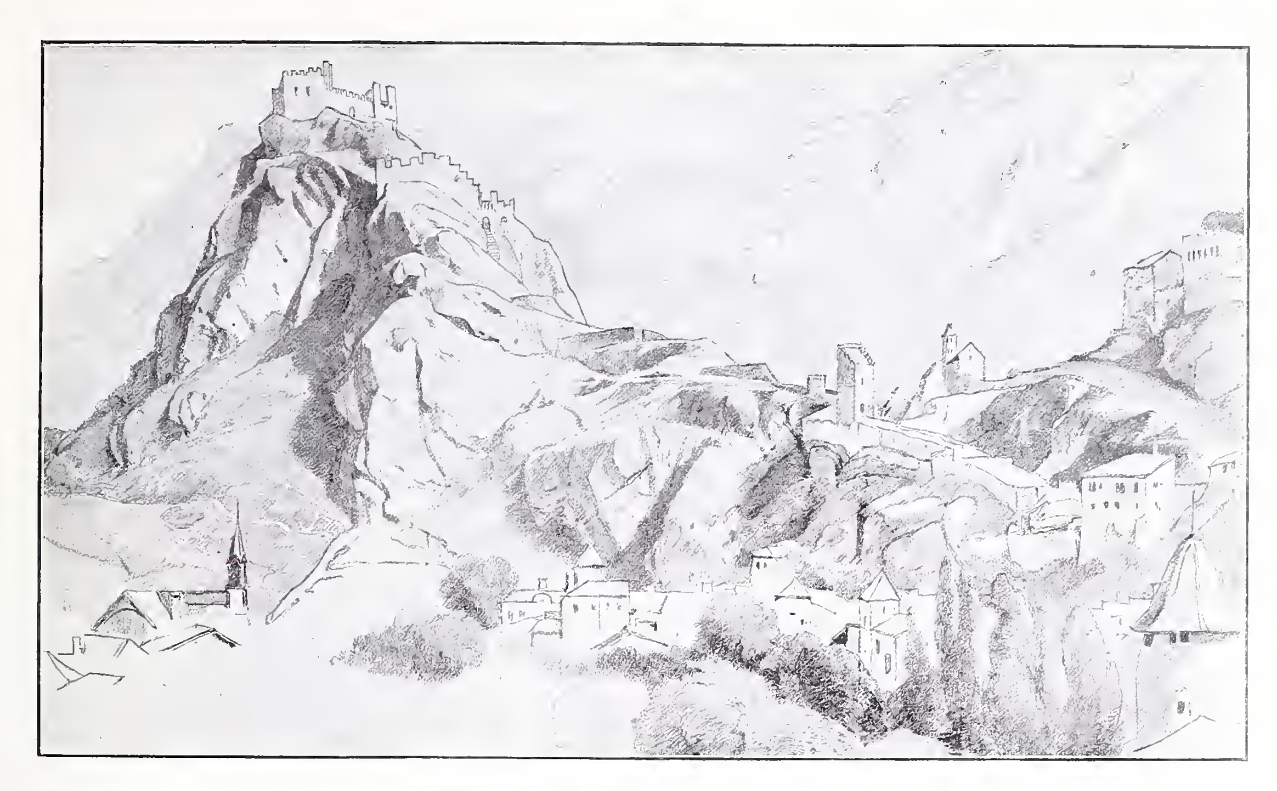
So ist es denn kein Wunder, dass Dürer wiederholt den Gedanken äussert, in der Geometrie und in den mathematischen Zahlenverhältnissen sei das Geheimnis der Schönheit zu suchen. Wenn er freilich in der Einleitung zur „Unterweisung der Messung" die Fehler der früheren Maler darauf zurückführt, „dass sie die Kunst der Messung nit gelernet haben, ohn die kein rechter Werkmann werden oder sein kann", so meint er damit vorzugsweise Projektionslehre und Perspektive, kurz die für den Künstler notwendigsten Teile der darstellenden Geometrie. Aber auf die Proportionslehre beziehen sich folgende Äusserungen: „Ausserhalb der Messung oder ahn einen Verstand einer guten Mass kann kein gut Bild gemacht werden" (260, 1, vgl. 231, 9 und 346, 10). „Ein rechte Mass gibt ein gute Gestalt, nit allein im Gemäl, sunder in allen erhabnen Dingen, wie die für bracht mügen werden" (240, 28. vgl. 294, 31. 297, 10. 309, 33. 313, 6). „Ahn rechte Proportion kann je kein Bild vollkommen sein, ob es auch so fleissig als das immer möglich ist gemacht wirdet" (208, 6). „Dann durch die Moss, so die recht gebraucht würd, mag ein idlich Ding künstlich gemacht werden" (345, 6). „Darum ist von Nöten, dass man recht künstlich messen lern" (231, 4). „Und durch die Geometria magst du deins Werks viel beweisen" (226, 28). „Welcher aber durch die Geometria sein Ding beweist und die gründlichen Wahrheit anzeigt, dem soll alle Welt glauben. Dann da ist man gefangen und ist billig ein Solicher als von Gott begabt für ein Meister in Solchem zu halten" (222, 27, vgl. 363, 5).

1) Der Gedanke ist übrigens auch von italienischen Schriftstellern häufig ausgesprochen worden.

2) Plato Timäus 31 bc.

(Fortsetzung folgt.)





1. E. Kanoldt: Sitten in der Schweiz; Bleistiftskizze.

ZEICHNUNGEN UND STUDIEN VON EDMUND KANOLDT

VON *PAUL SCHULTZE-NAUMBURG*

IN demselben Masse, in dem das heftige Kampfgeschrei auf dem Felde der Malerei verhallt, um sich auf benachbarte Gebiete, die der dekorativen und angewandten Kunst zu verziehen, schwindet auch der Grad befangener Schätzung am Massstab von Tagesproblemen. Wir erblicken heute in den letzten zehn Jahren eine Epoche von zwar rapider, aber doch ungleichmässiger Entwicklung, in der der Geist einer neuen Zeit nach neuem Ausdruck suchte und diesen zunächst, nachdem man gleichsam von der Pike auf gedient, in der Selbständigkeit der farbigen Anschauung fand. Selbständige Probleme der Form hatte man sich nicht zum Ziel gesetzt und wollte sie sich nicht setzen. Wie diese Einseitigkeit eine Reaktion war, so erfolgte auch auf diese selbst eine neue Reaktion. Man erkannte wieder, dass man ein grosses äusserst ausbaufähiges Gebiet brach hatte liegen lassen, ohne dessen Hilfe man grosse dekorativ-ornamentale Aufgaben nicht lösen konnte, und wandte sich mit Feuereifer wieder rein zeichnerischen Problemen zu, die man in neuer, eigenartiger Weise zu lösen suchte.

Durchblättert man die Mappen Edmund Kanoldt's, so überkommt einen dabei das Gefühl der grössten Überraschung. Es ist erstaunlich, dass ein so hoher Grad von zeichnerischem Verständnis, der hier beim einzelnen erreicht war, der Allgemeinheit durch die neue Arbeit der koloristischen Probleme so verloren gehen konnte. In diesen vor fast einem Vierteljahrhundert entstandenen Blättern entdeckt man die Anfänge einer grossen Linienkunst, die, sehr im Gegensatz zu den meisten Bestrebungen jener Jahre, deren Ideal häufig die Schablone war, wirklich echt ist, dann aber, im Zwange der Verhältnisse, eigentlich ungenutzt liegen geblieben ist. Kanoldt, der damals dem Zuge der Zeit folgte und eine rein malerische Darstellung im Keller'schen Sinn anstrebte, fand leider

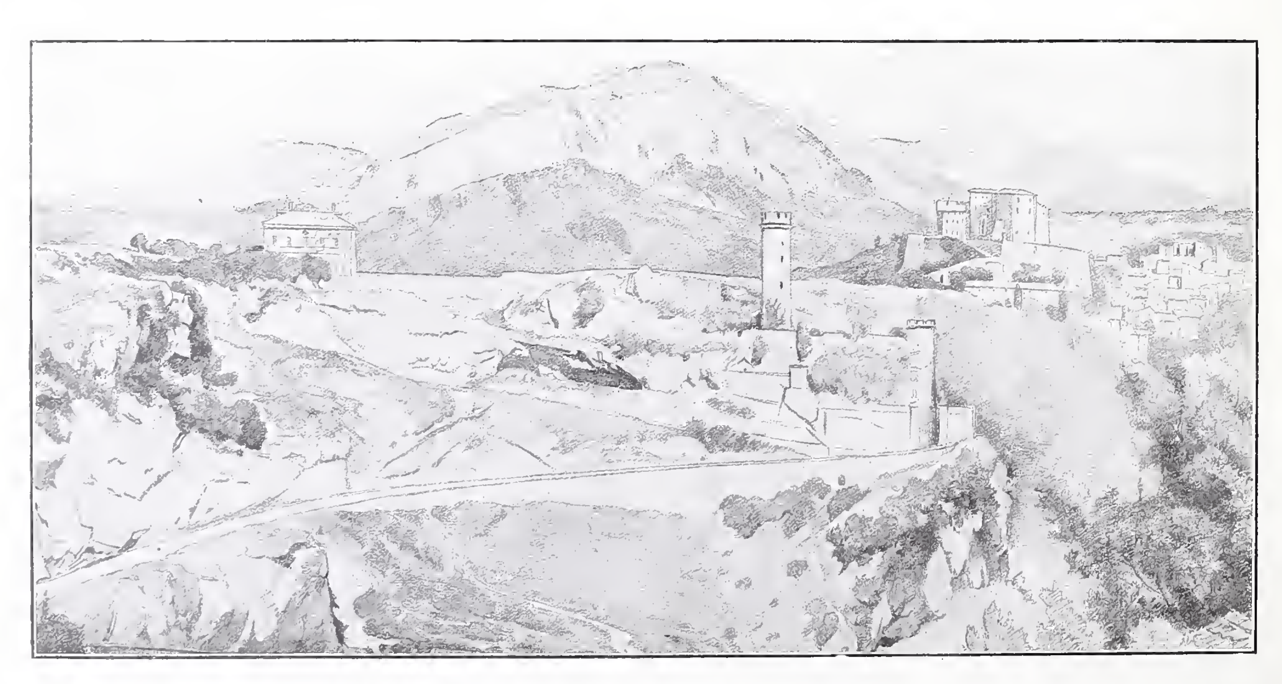


2. *E. Kanoldt: Hohenstaufen; getuschte Bleistiftzeichnung.*

keine Gelegenheit, seine linearen Ideen al fresco, wofür er wohl prädestiniert war und worauf ihn die Grundsätze seiner Begabung hinwiesen, zu bethätigen.

Wir sind heute in der Lage, einige dieser Blätter unsern Lesern zu zeigen. — Kanoldt, der bekanntlich Prellerschüler war, begnügte sich nicht, die Linien seines Meisters gedankenlos nachzuziehen, sondern er begann mit einem sehr intimen Naturstudium, das ihn erst instand setzen sollte, zur Einfachheit, zur Grösse zu gelangen. Seine ersten Blätter sind die Zeugen des hingebendsten Aufgehens in der Form. Die Studie einer Tanne ist noch ängstlich und entbehrt vielleicht noch der Totalwirkung, doch ist hier der Baum schon mit einem Verständnis für das organisch Gewachsene gegeben, das seinesgleichen sucht. Der Künstler verzichtet auf die Impression und sucht allein den Gang des Wachstums zu zeigen. Sehr angenehm berührt übrigens auch bei dieser Zeichnung die Abwesenheit eines jeden Versuches, durch eine geborgte „Flottheit“ des Strichs zu dupiren; alles ist ernst, sachlich und wahr bis zum kleinsten Strich.

Mit den Jahren verliert sich diese strenge Objektivität, um einer stärkeren, persönlicheren Auffassung Platz zu machen. — In den klassisch geformten Silhouetten der Sabinerberge fand Kanoldt eine Natur, die gleichsam eine welsche Ausgabe seiner heimatlichen Höhenzüge war. Das erklärt vieles, ja seine ganze Kunst. Geborener Thüringer, verlebte er seine ganze Jugend in Jena, dessen Landschaftscharakter bestimmend für ihn wurde. Man kann den Geist einer Landschaft wohl mit einem Schlagwort andeuten, doch kaum mit kurzen Worten sagen, was das Wesen derselben ist.



3. *E. Kanoldt: Subiaco; Bleistiftzeichnung.*



4. E. Kanoldt: Motiv von der Serpentara bei Olevano; getuschte Bleistiftzeichnung.

Es giebt ein gewisses Etwas, Unfassliches, was sich in jedem Lande, in jedem Bergzug, jedem Wege, jedem Dach und jeder Flussbiegung ausdrückt, und man kann doch nicht sagen, wodurch es sich von den gleich aussehenden Gegenständen in einem anderen Landstrich unterscheidet. Die Wolken scheinen sich anders aufzutürmen, das Wasser anders zu fliessen, Bäume von dieser Form meint man sonst nirgends auf der Welt zu finden, und auch die Sonne scheint anders zu scheinen. Und das unsagbare Etwas, was jenen Teilen des Saalethals eigen, bildet den Grundaccord der Kanoldt'schen Kunst: alles trägt einen eigentümlich heroischen Zug, so wie wir ihn auch aufs ausgesprochenste in jener Gegend finden. Die Stimme dieses teils lieblichen, teils öden, von kahlen Höhenzügen durchzogenen Landes spricht aus jedem Werke Kanoldt's, mag er nun das Motiv aus den Sabinerbergen, oder den Mauern des alten Sion, oder der Hochebene der rauhen Alp geholt haben; überall ist es der Geist seiner Heimat, der in ihm lebendig ist und die Gebilde seines Stiftes beseelt.

Italiens plastische Grösse schärfte sein Auge zu einer immensen Feinheit für den Reiz der Linie. Das Blatt 3 (Subiaco) ist fast ohne jede Tonwirkung nur auf den Aufbau der Linie gedacht; diese selbst aber ist von einem Reichtum und einer herben Schönheit, wie man sie nicht oft wiederfindet. Wie fein fühlt er jede leise Schwingung und Bewegung der Konturen, wie klar und gross ist die Anatomie der Erde gegeben.

Noch bedeutender, noch einfacher ist das Blatt 1. Hier erkennt man, dass das Wesen, gleichsam die Seele der Zeichnung, im letzten Grunde die Linie ist, die Linie als Kontur der Flächenbegrenzung und somit eine neue Form an sich, deren Ausdrucksfähigkeit ins unbegrenzte geht.

Nr. 2 ist der Gipfel des Hohenstaufen, Nr. 4 ein Motiv von der Serpentara, jenem berühmten Eichenwäldchen bei Olevano, dessen Retter Kanoldt wurde.[1]) Auch hier erkennt man wieder seine eigene Grosszügigkeit und Fähigkeit, mit wenig Mitteln viel zu sagen.

Diese wenigen Worte nur als Begleittext für die Zeichnungen, die für sich selbst sprechen, wenn auch wieder gar manche Feinheit durch die Reproduktion verloren geht.

1) Wie hier entgegen anderen Versionen betont sei. Als im Jahre 1873 Holzspekulanten dieses Paradies aller Maler aufkaufen wollten, war es Kanoldt's Entschlossenheit zu danken, dass ein rasch in Kenntnis gesetzter Kreis von deutschen Kunstfreunden die Mittel hergab, das Wäldchen anzukaufen, welches später Eigentum des deutschen Reiches wurde.

EINE GESCHICHTE DES JAPANISCHEN FARBENHOLZSCHNITTES [1])

VON *KARL WOERMANN*



Harunóbu: Kakémono. Oeder, Düsseldorf.

Wenn es wahr ist, dass der Mensch die Kunst für sich allein hat — und es ist sicher wahr, so weit es sich um die bewusste Nachbildung von Erscheinungen der Innen- oder Aussenwelt handelt —, so muss die Kunst auch ein Kennzeichen des Menschentums sein, und die Erforschung der Kunst aller Völker und Rassen der Erde erscheint als ein notwendiges Stück des Ringens der Menschheit nach Selbsterkenntnis. Die Kunst der Ur- und Naturvölker ist besonders lehrreich für die Erkenntnis der ältesten Anfänge alles künstlerischen Schaffens. Der künstlerische Entwicklungsgang der uns rassenfremden Kulturvölker aber wirft oft ungeahnte Streiflichter auf verworrene und dunkle Strecken unserer eigenen Kunstgeschichte. Sehen wir von der Kunst der altamerikanischen Kulturvölker ab, die mitten auf dem Wege zu eigenartiger Blüte mit Stumpf und Stiel ausgerottet wurde, so bildet die Kunst aller übrigen Kulturvölker der Erde freilich in gewissem Sinne ein zusammenhängendes Ganzes. Einzelne Fäden wenigstens verbinden auch die entlegensten Kunstwelten miteinander. Solche Fäden führen von der Kunst der alten Babylonier und Ägypter zur Kunst der Perser und Griechen, von der Kunst der Perser und Griechen zur buddhistischen Kunst Indiens, von dieser, wie besonders Grünwedel nachgewiesen hat, zur buddhistischen Kunst Chinas und Japans hinüber. Aber vereinzelt bleiben diese Fäden. Alle wirklichen Kunstvölker verarbeiten das Fremde, das ihnen zugeflossen, um es als ihr Eigentum neu erstehen zu lassen, bleiben in ihrem künstlerischen Grundbesitz aber von Anfang an selbständig. Der europäischen Kunst nun tritt keine andere mit gleicher Selbständigkeit gegenüber wie die ostasiatische. Es ist daher nur natürlich, dass diese ostasiatische Kunst schon seit längerer Zeit die Aufmerksamkeit der europäischen Kunstgelehrten auf sich zieht. Was wir von der chinesischen, der von Haus aus tonangebenden Kunst Ostasiens, der anerkannten „Altermutter“ auch der japanischen Kunst, wissen, ist freilich immer noch auf einen ziemlich dürftigen, im wesentlichen den chinesischen Schriftquellen und ihren Abbildungen entnommenen Abriss beschränkt. Was die europäischen Sammlungen an Originalwerken der chinesischen Malerei zu bieten haben und was die bedeutsame Ausstellung chinesischer Malereien aus dem Besitze Prof. Dr. Friedr. Hirth's in München, die voriges Jahr in Dresden veranstaltet worden, hinzuzufügen hatte, reicht gerade aus, uns die Dürftigkeit unserer Kenntnis empfinden zu lassen.

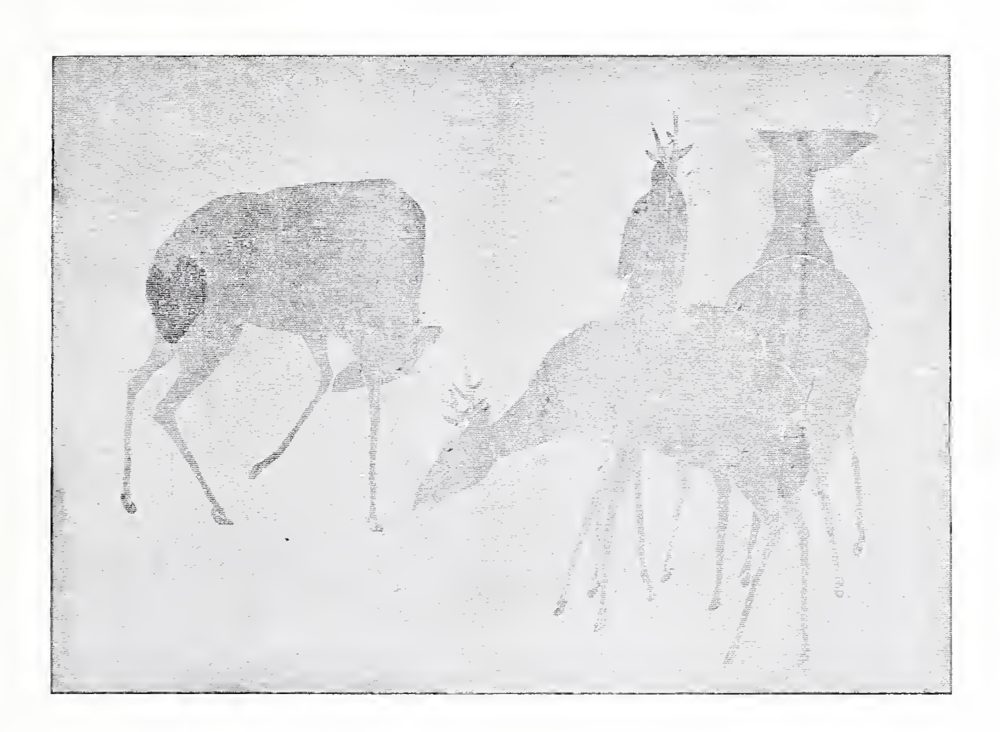
Anders steht es um unsere Kenntnis der japanischen Kunst. Als die Japaner nach der Revolution von 1868 eine Weile anfingen, ihre eigene Kunst geringzuschätzen, gaben sie sie unbefangenen Mutes den Europäern preis. In Europa, das gerade im Begriffe stand, nach einer neuen Kunst auszuschauen, fiel die japanische Aussaat auf fruchtbaren Boden, um in den nächsten zwanzig Jahren üppig ins Kraut zu schiessen, hie und da auch Blüten und Früchte zu erzeugen.

In London und Paris entstanden Vereine zur Förderung des „Japanismus“. Amerikanische, französische, englische Sammler, denen sich deutsche in bescheidenerem Masse anschlossen, suchten von japanischen Kunstwerken in Sicherheit zu bringen, was erreichbar war. Unsere Künstler, besonders die Vertreter der Kleinkunst und der Zierkunst, bemächtigten sich, wenn auch zum Teil nur mit halbem Verständ-

1) Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes von *W. v. Seidlitz*. Dresden, G. Kühtmann, 1897.

nis, des japanischen Formenschatzes und der japanischen Art, die Dinge zu sehen. Gelehrte Kenner, auch hier zunächst Franzosen, Engländer und Amerikaner, denen der Deutsche Gierke sich 1882, der Däne Madsen sich 1885 anschloss, fügten gleichzeitig die japanische Kunstgeschichte der Geschichte der Weltkunst ein. Dem grossen französischen Werke von Gonse (1887) und dem grossen englischen Werke von Anderson (1886) reihte sich in Deutschland erst 1889 das treffliche, erst halb vollendete Werk von Justus Brinckmann „Kunst und Handwerk in Japan“ an. Den französischen Monographien des geistvollen Kenners Ed. de Goncourt über japanische Albums und Kakemono's (1881), über Utámaro, den erst in unserem Jahrhundert verstorbenen Décadence-Künstler Japans (1891), über Hókusai, den grossen japanischen Realisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (1896), folgten in den letzten Jahren einige Monographien über den japanischen Farbenholzschnitt, den jüngsten und am besten bekannten, auch in Europa am leichtesten erreichbaren Blütenzweig am Stamme japanischer Kunst. Anderson's Monographie über diesen Gegenstand erschien 1895 in „Portfolio“, Edw. F. Strange's Arbeit erschien Anfang 1897 in Buchform; gegen Ende des letzten Jahres aber kam, schon lange mit Interesse erwartet, W. von Seidlitz' „Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes“ heraus. Diesem Buche gelten diese Zeilen. Es ist das letzte und beste Buch über den Gegenstand, zugleich die erste wichtigere deutsche Monographie über einen Abschnitt der japanischen Kunstgeschichte.

Die Bedeutung des Werkes wird zunächst von der Bedeutung des Farbenholzschnittes für die Geschichte der japanischen Kunst getragen. Wenn der japanische Farbenholzschnitt, dessen ganze Entwicklungsgeschichte von den Windeln bis zum Absterben in die anderthalb Jahrhunderte von 1700 bis 1850 fällt, auch erst der Nachblütezeit der eigentlichen Grosskunst Japans angehört, so bildet er doch gerade in seiner Abgeschlossenheit ein hervorragend wichtiges Stück der Kunstgeschichte des Inselreiches der aufgehenden Sonne; und wenn auch in Bezug auf seine Formensprache an seiner Wiege immer noch die chinesische Kunst als Patin stand, an seinem Grabe die europäische Kunst, deren technische Errungenschaften er schliesslich verarbeitete, als Leidtragende auftrat, so erscheint er doch schon wegen seines dem japanischen Volksleben und der japanischen Landschaft angehörigen Inhalts als ein Hauptbestandteil der Ukiyoye, der volkstümlichen Schule von Yedo, und eben als solcher auch als ein unverfälschtes Stück echt japanischer Nationalkunst. Es giebt vielleicht kein unabhängigeres Stück japanischer Nationalkunst als den Farbenholzschnitt.



Korin: Rehe. Sammlung Gillot, Paris.

Die Bedeutung des Seidlitz'schen Buches liegt sodann vor allen Dingen in seiner geschickten, übersichtlichen und ansprechenden Verarbeitung und Zusammenfassung aller europäischen und amerikanischen Forschungen über den japanischen Farbenholzschnitt;

und in dieser Beziehung war es ein besonderer Gewinn, gerade gegenüber dem Werke von Strange ein besonderer Gewinn, dass Seidlitz noch in der Lage war, die letzte Arbeit von Ernest Francisco Fenollosa, den Katalog der New Yorker Ukiyoye-Ausstellung von 1896, dessen Bedeutung weit über diejenige einer Gelegenheits-Arbeit hinausgeht, gründlich zu verwerten. Fenollosa ist ein geborener Amerikaner, der zwölf Jahre lang als Imperial Japanese Fine Arts Commissioner in Japan gelebt und dort bei dieser Gelegenheit die prachtvolle, aus 400 Wandschirmen, 4000 Gemälden und 10 000 Drucken bestehende Sammlung der japanischen Abteilung des Bostoner Museums, deren Kurator er jetzt ist, zusammengebracht hat. Die Kennerschaft Fenollosa's ist daher derjenigen der Eingeborenen Japans gleich zu rechnen; und gerade in seinem genannten letzten Werke hat er in der Form gelegentlicher Bemerkungen eine Fülle neuer Gesichtspunkte und selbst erarbeiteter Kenntnisse niedergelegt. An selbsterarbeiteten Anschauungen fehlt es aber auch dem Seidlitz'schen Werke keineswegs. Was sich an japanischen Farbenholzschnitten in den öffentlichen Museen und den Privatsammlungen Europas, vornehmlich Englands und Frankreichs, befindet, hat der immer rührige Verfasser natürlich selbst geprüft und verarbeitet. Hat er doch keine Reise gescheut, seine Kenntnisse zu erweitern, haben seine Beziehungen zu dem grossen Sammler und Händler S. Bing in Paris ihm doch eine Quelle immer neuen Zuflusses eröffnet, hat er doch selbst das meiste dazu gethan, dem Dresdner Kupferstich-Kabinett eine wenn auch noch kleine, so doch recht erlesene Sammlung japanischer Farbenholzschnitte zuzuführen!

Auch ist Seidlitz mit richtiger Einsicht bedacht gewesen, die Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes nicht aus dem Zusammenhange, der sie verständlich macht, loszulösen, sondern sich von dem Hintergrunde der Geschichte der japanischen Malerei abheben zu lassen und ihre Beziehungen zu den übrigen japanischen Studien Europas zu beleuchten. Die Einleitung, sowie die frisch und klar geschriebenen Kapitel „Charakter der japanischen Malerei“, „Technisches“, „die Erschliessung Japans“, „Übersicht über die Geschichte der japanischen Malerei“ ermöglichen es auch dem Neuling auf dem Gebiete der japanischen Studien, einigermassen vorbereitet an die Betrachtung der japanischen Farbenholzschnitte heranzutreten, ja, diese Abschnitte des Seidlitz'schen Buches machen es neben dem Brinckmann'schen zu einer geeigneten Einführung in den gesamten „Japanismus“. Treffliche Schlussverzeichnisse erleichtern es, sich in dem Werke zurechtzufinden, und die 95 photomechanischen Abbildungen hervorragender japanischer Holzschnitte aus dem Dresdner Kabinett und aus deutschem Privatbesitze, hauptsächlich aber aus Pariser Privatsammlungen, spiegeln den Eindruck der Originale, wenn auch ohne ihre Farben, so doch in den meisten Beziehungen getreuer wieder, als ihre Übersetzung in europäische Chromolithographien dies ermöglicht hätte.

Die wichtige Frage, ob und wie auch der Farbenholzschnitt der Japaner mit chinesischen Vorbildern zusammenhängt, wird freilich kaum gestreift; und da es an Vorarbeiten der Spezialisten für eine wissenschaftlich zufriedenstellende Beantwortung dieser Frage fehlt, so war auch Seidlitz von vornherein nicht in der Lage, ihre Lösung zu fördern. Selbst Fenollosa bemerkt in dieser Beziehung nur: „Es scheint mir so gut wie sicher, dass Proben chinesischer Farbenholzdrucke damals schon (nach Japan) eingeführt worden waren.“ Weiter scheint eben auch er die Untersuchung dieser Frage nicht getrieben zu haben. Hoffentlich wird sie in ein helleres Licht treten, wenn zwei andere mit Freuden erwartete Werke, Fr. Hirth's Geschichte der chinesischen Malerei und Fenollosa's eigene Geschichte der japanischen Malerei, erschienen sein werden.

Betrachten wir also mit Seidlitz die Entwicklung des japanischen unabhängig von der Geschichte des chinesischen Farbenholzschnittes, so folgen wir ihm zunächst willig in seiner Darlegung der Entwicklung des schwarz-weissen Einblatt-Holzschnittes aus der schwarz-weissen Buchillustration, verweilen wir gern mit ihm bei der hohen Bedeutung Morónobu's (um 1646—1715) für die Erhebung der einfachen Holzschnitte zu echten Kunstblättern, deren Ringen nach innerem Leben und nach idealem Ausdruck zum Teil gerade durch ihren „Mangel an äusserlicher Richtigkeit“ und ihre „Beschränkung auf wenige, meist grobe Mittel“ bei der Wiedergabe der Natur bedingt war. Gerade Morónobu's Bedeutung, auch in Bezug auf den reichen, vielseitigen, Vergangenheit und Gegenwart verknüpfenden Inhalt seiner Darstellungen, scheint mir noch nicht so gut gewürdigt worden zu sein, wie von Seidlitz. Weiter zeigt er uns, wie unter Morónobu's Nachfolgern zunächst die Bemalung der Holzschnitte mit der Hand, die bei Morónobu selbst erst spärlich auftrat, zur Regel wurde, wie man wahrscheinlich erst um 1743 dazu überging, die Farben von besonderen Holzplatten mit aufzudrucken, wie diese Versuche aber anfangs erklärlicher Weise auf zwei Farben beschränkt blieben, so dass die Vielfarbigkeit der Blätter zunächst einem einfachen, aber höchst wirksamen, in der Regel aus zartem Lachsrot („rosa“) und kräftigem Tannengrün als geistreich gewählten Ergänzungsfarben zusammengesetztem Farbenzweiklang Platz machte. Da das Weiss des Grundes und das Schwarz des Vordrucks kräftig mitzuwirken pflegten, so erschien dieser Zweiklang freilich von Anfang an oft genug schon als Vierklang. Auf dieser Entwicklungsstufe des Holzschnitts sehen

wir Torii Kiyónobu (1688 — um 1756), den ersten Spezialisten für die Schilderung der Schauspieler von Yedo und ihres Treibens, im Vordergrunde jener Kunst stehen, die Blätter reich und geschmackvoll mit der Hand zu bemalen, sehen wir Masánobu († 1751 oder 1752), den ersten Spezialisten in der liebreizenden Darstellung der Theehaus-Schönen, und Shigénaga († um 1760), den Förderer der Schauspieler- wie der Frauendarstellungen, dem Zweifarbendrucke alle seine Reize entlocken. Bis 1743 pflegten jedoch auch Masánobu und Shigénaga ihre Blätter mit der Hand zu bemalen. Als eigentlicher Erfinder des Zweifarbendruckes wird Shigénaga angesehen. Ferner zeigt Seidlitz uns, wie dem Zweifarbendruck bald der Dreifarbendruck folgte. Der älteste rührt nach Fenollosa ebenfalls von Shigénaga her, stammt aus dem Jahre 1759, fügt dem Rot und Grün nicht eben voll harmonisch ein Gelb hinzu und stellt das belebte Innere einer grossen Halle dar. Seidlitz macht dazu die Anmerkung, dass nach Bing doch auch Masánobu schon Dreifarbendrucke angefertigt habe, so dass entweder der Zeitpunkt der Erfindung dieser Technik vor 1759 oder der Zeitpunkt des Ablebens Masánobu's nach 1752 fallen müsse. Im Vordergrunde der Dreifarben-Holzschnittkunst aber finden wir Torii Kiyómitsu, der anstatt jenes Gelbes einem feinen Graublau die dritte Stelle in dem Farbendreiklang anwies; und wir sehen, dass dieser Meister sich wieder hauptsächlich der Verewigung des Schauspieler-Treibens widmete, daneben aber auch die Darstellung von Badescenen und anderen Vorgängen aus dem täglichen Leben keineswegs verschmähte.

Seine Höhe erreichte der japanische Farbenholzschnitt erst nach der Erfindung des eigentlichen Buntdrucks, des Drucks mit mehr als drei Farben, die teils durch die Vermehrung der Farbenplatten, teils aber auch durch den Überdruck verschiedener Platten übereinander erzielt wurden. Als Erfinder dieses eigentlichen „Buntdrucks", dessen Blätter auch Fenollosa, nicht völlig logisch, im Gegensatze zu den „prints in two colors" und den „prints in three colors" schlechthin als „color prints" bezeichnet, gilt Harunóbu († um 1770), als Jahr der Erfindung, weil es das Jahr des ältesten datirten Blattes dieser Technik ist, 1765. Seidlitz bezeichnet Harunóbu, den Schüler des Shigénaga, als den ersten der „Modernen", alle früheren Meister als die „Primitiven"; aber niemand hat sich auch eingehender und wärmer als Seidlitz der selbständigen Bedeutung jener Primitiven gegenüber diesen Modernen angenommen.

Nach Harunóbu, dem liebenswürdigen und feinfühligen Darsteller japanischen Lebens, zumal des Frauenlebens, dessen Besonderheit, den ganzen Grund des Blattes mit einem Farbenton zu decken, später wieder aufgegeben wurde, bezeichnen Shigémasa, dessen seltene, aber vielseitige Darstellungen sich durch die Reinheit ihrer Umrisse auszeichnen, Koríusai, der Meister farbenprächtiger Tierdarstellungen, und Shunsho († 1792), der eigentliche Herrscher im Schauspieler-Reiche, auch nach Seidlitz die Höhenpunkte der ersten Blütezeit des Buntdrucks. So weit meine Anschauung reicht, stimme ich Seidlitz auch zu, wenn er die Ansicht ausspricht, dass Shunsho in der Regel etwas überschätzt werde. Auch Fenollosa scheint dieser Ansicht zu sein, wenn er sagt: „Shunsho kehrte sich nicht daran, als gemein gebrandmarkt zu werden, wenn er nur erfolgreich war; und das Theater und die Trachten der Schauspieler eröffneten ihm die Aussicht, mit billigen Mitteln grosse malerische Wirkungen zu erzielen." Thatsächlich aber spricht er gleich darauf das Gegenteil aus, indem er schreibt: „Shunsho's Schauspielerdarstellungen sind von den Kennern noch nicht nach ihrem vollen ästhetischen Werte gewürdigt worden."

Einig sind alle Kenner sich aber wieder darin, die zweite und höchste Blütezeit des japanischen Farbenholzschnittes in Kiyónaga verkörpert zu sehen, dessen, um mit Seidlitz zu reden, „auf das einfach Grosse und Schöne gerichteten Kunstbestrebungen" das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts erleuchteten. Freilich scheint Seidlitz mir etwas weit, offen gesagt, zu weit zu gehen, wenn er Kiyónaga die volle Befreiung der japanischen Kunst von jedem Konventionalismus zuschreibt. Denn wenn die Verhältnisse seiner Gestalten auch normaler, ihre Umrisse reiner, ihre Bewegungen wahrer erscheinen, als seine Vorgänger sie darzustellen vermochten, wenn er den räumlichen Hintergrund, sei es ein Innenraum oder eine Landschaft, auch natürlicher zu gestalten versteht, als irgend ein früherer Zeichner Japans, so bleibt doch auch er im Banne der herkömmlichen japanischen Kunst mit ihren kalligraphisch geschwungenen Umrissen, ihren ausdruckslosen Blassgesichtern, ihrer äusserst mangelhaften Anatomie stecken. Nur bedingungsweise kann ich jenem Urteil des geschätzten Verfassers daher zustimmen; und gar nicht möchte ich angesichts der Giebelgruppen des Phidias und des Hermes des Praxiteles, um nur diese zu nennen, den Satz unterschreiben, dass man die Gestalten Kiyónaga's nicht mit Unrecht den edlen Gestalten der höchst entwickelten griechischen Kunst habe vergleichen können. Fenollosa spricht auch nur von einem bewussten Bestreben, wie in den Meisterwerken der griechischen Kunst, die Verhältnisse aller Teile zu einander zu vervollkommnen. Das Bestreben mochte ähnlich sein; aber bei der diametral entgegengesetzten Grundauffassung der arisch-griechischen und der mongolisch-japanischen Kunst konnte selbst ein ähnliches Bestreben hier nicht zum gleichen Ziele führen.

Dem Höhepunkte folgte der Verfall auf dem Fusse. Vortrefflich ist Seidlitz' Kennzeichnung Utámaro's (1754—1806) als „Dekadenten“ und „Manieristen“, dennoch aber als „Weiterführer zu neuen Stufen und als Befruchter der ganzen auf ihn folgenden triebene als ein der Gestaltung ebenso offenstehendes Gebiet wie das Gesunde anerkennt, eine Form von durchaus bezaubernder Eigenart geschaffen hat, die, so gefährlich sie auch in ihrer unmittelbaren Einwirkung auf den Beschauer und namentlich auf etwaige



Shunrō (Hókusai). Kurtisane im Bademantel mit ihrer Dienerin, die ein Paar Schuhe zurechtstellt; hinten ein junger Mann. Sammlung Bing, Paris.

Zeit“; und charakteristisch für die ganze Kunstanschauung des Verfassers ist es, wenn er hinzufügt, man dürfe dabei nicht vergessen, dass Utámaro „innerhalb dieses Gebietes des Überreizten nicht nur eine absonderliche und höchst persönliche, sondern zugleich, wenn man nur überhaupt das Kranke und Über- Nachfolger sein mag, doch über die beengenden Schranken der Wirklichkeit hinausgeht und somit eines idealistischen Bestandteiles nicht entbehrt“.

Utámaro leitet also bereits zur japanischen Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hinüber, aus deren Gestrüpp besonders Hókusai und Hiróshige als

kräftige Stämme hervorragen. Schon die Verselbständigung der Landschaft war ein zeitgemässes Verdienst dieser Schule, die auch auf allen übrigen Gebieten nach Überwindung der kalligraphischen Verschnörkelung der Umrisse, nach unmittelbarer Erfassung der Natur, nach neuer Gesundheit und Volkstümlichkeit strebte. Seidlitz hat seinem Buche noch die besondere Aufgabe gestellt, die Bedeutung dieser Richtung des Farbenholzschnittes gegenüber der Richtung der grossen Meister des 18. Jahrhunderts im Sinne einer japanischen Auffassung der japanischen Kunst und im Anschluss an Fenollosa richtig zu stellen. Bisher wurde Hókusai vielfach schlechthin als der grösste japanische Künstler der ganzen 150 Jahre, von denen die Rede ist, gefeiert. Man war der Ansicht, dass er seinen gesunden Realismus immer noch in den Dienst echt japanischen Stilgefühls gestellt, dass er die europäischen Einflüsse, die sich bei ihm, wie übrigens schon bei manchen seiner Vorgänger, z. B. in der richtigeren Gestaltung der Perspektive bemerkbar machen, doch selbständig verarbeitet und dadurch innerlich wieder überwunden habe. Dass seine Richtung wenigstens eine kurze Renaissance aus offenkundigem Verfall bedeute, betonte F. W. Gookin sogar noch in der Vorrede zu Fenollosa's Katalog von 1896. Seidlitz sieht dagegen nur mehr „stillosen Realismus“ in dieser Richtung, dem gegenüber alle Höhenpunkte des japanischen Farbenholzschnittes in den Richtungen des 18. Jahrhunderts zu suchen seien. „Wir erkennen“, sagt er ferner, „dass das, was Hókusai's wirkliche Grösse ausmacht, gerade das uns fremde Element seiner Kunst ist; und wir sehen weiter, dass es unter der endlosen Zahl der Künstler des vorigen Jahrhunderts viele gab, die ihm in dieser Hinsicht sogar weit überlegen waren und daher dort, wo es sich um den Beitrag Japans zum allgemeinen Weltbesitz an künstlerischen Errungenschaften handelt, vor Hókusai genannt werden müssen.“ Seidlitz beruft sich für seine Auffassung, wie gesagt, ausdrücklich auf Fenollosa's Vorgang; und Fenollosa war in der That der erste, der den Glauben an Hókusai's Grösse erschütterte. In seiner 1884 erschienenen „Review“ von Gonse's Hauptwerk sagt er z. B., Hókusai's Werke seien durch einen starken Zusatz europäischen Einflusses entweiht, er vermisse in ihnen jenes unbestimmbare Etwas, das man Geschmack zu nennen pflege, seine Werke würden (von den vornehmen Japanern) verachtet, nicht weil ihre Vorwürfe gemein (vulgar) seien, sondern weil sie gemein gemalt seien. Freilich wollte Fenollosa damals von der ganzen Ukiyoye, der ganzen Schauspieler- und Theehaus-Kunst des 18. Jahrhunderts, so wenig wissen wie von Hókusai, den er nur als den damals in Europa am meisten genannten Künstler vorschob. Dass die Meister dieser Richtung „geschickte Zeichner für den Holzschnitt“ seien, gab er zu. Aber um die ganze Richtung, einschliesslich der Meister des 18. Jahrhunderts, verächtlich zu machen, sprach er von den langen Nasen, den ovalen Gesichtern, den schiefen Augen, den hohen Brauen, „die nur für Schauspieler einen Idealtypus bildeten“. Nur von der älteren, eigentlich nur von der deutlich durch China beeinflussten Kunst Japans schien er damals etwas wissen zu wollen. Fenollosa ist ein zu grosser Enthusiast, als dass seine wirkliche Ansicht immer leicht festzuhalten wäre. Seine seltene Gabe, uns durch eine bilderreiche, blühende, blendende Sprache zu berücken, verwickelt ihn manchmal in Widersprüche. In Bezug auf den Wert der Ukiyoye lenkte er jedenfalls ein, als er sein bisheriges Hauptwerk, den Katalog der New Yorker Ukiyoye-Ausstellung von 1896, schrieb. In Bezug auf Torii Kiyónobu und seine Schauspieler-Darstellungen sagte er jetzt: „Besonders sein Werk wurde von den aristokratischen Verächtern der Ukiyoye und der von ihr geschilderten Volksfreuden als ein Zeichen der Entartung angesehen und als hoffnungslos gemein verurteilt. Dennoch aber war es dieser Stil, der, indem er vollständig mit der Vergangenheit brach, den Weg für all die charakteristische Pracht der Zukunft öffnete.“ Und die Farbentöne der Holzschnitte dieser Schule vergleicht er nunmehr mit den Klängen Bach's und Brahms' und Beethoven's. Auch über Hókusai denkt Fenollosa, wenn er im allgemeinen auch gerade bei ihm noch die Abweichungen von den alten Regeln als Mängel hervorhebt, jetzt wesentlich anders als früher. Schon bei der Besprechung Morónobu's nennt er dessen Holzschnitte die ersten jener Reihe, „which culminates in the present century with Hókusai“; und dann bricht er vor einem grossen Gemälde Hókusai's in die Worte aus: „Ich muss gestehen, dass ich, ehe ich dieses gesehen, nicht wusste, welche erhabene (supreme) Höhe er erreichen konnte. Es giebt keinen Meister der europäischen Malerei von Dürer oder Tizian an durch Velazquez hindurch bis zu Sargent und Whistler, der dieses Werk nicht als eines der überragenden Meisterwerke (transcendent masterpieces) der Welt begrüsst haben würde. Kurz, es ist eines der seltenen, inhaltreichen Werke, in denen alles Wissen, alles Leben, alle Kraft, alle Schönheit vereinigt sind.“ Das lautet schon anders als Seidlitz' Ausspruch, Hókusai habe sich an die Darstellungen des grossen, edlen Stils, an die hohe Kunst nie herangewagt. Am Schlusse seines Buches aber, wo Fenollosa das Facit seiner Betrachtung der Ukiyoye zieht und seine Preise verteilt, sagt er zwar, er sei geneigt, Kiyónaga die Palme zu reichen, erteilt den ersten Preis neben Kiyónaga aber doch Matáhei, Masánobu, Harunóbu — und Hókusai; den zweiten Preis nur verleiht er unter anderen Morónobu, Kiyónobu, Koríusai und Utámaro; den dritten erst erhalten z. B. Shigénaga, Shunsho, Kiyómitsu und Hiróshige. Fenollosa ist also

[illegible] nicht der Ansicht, die Seidlitz ausspricht, dass den Meistern des 18. Jahrhunderts der Preis vor Hókusai gebühre. Für die Geschichte der Kunstanschauungen ist es trotzdem unzweifelhaft ein Gewinn, dass Seidlitz' Standpunkt einmal so entschieden vertreten wird, wie der feinsinnige Dresdner Gelehrte es thut. Er ist ja auch Manns genug, um selbst neben Fenollosa seinen eigenen Standpunkt zu vertreten. Bei alledem aber drängen sich doch die Fragen auf, ob eingeborene japanische Kenner nicht mit dem Fenollosa von 1884 die Kunst von Morónobu bis Kiyónaga ebenso wenig als „hohe“ Kunst anerkennen würden wie diejenige Hókusai's, ob ferner diese „vornehmen“ japanischen Kenner nicht auch eben Kenner derselben Art sind, wie unsere vornehmen Verächter Uhde's und unserer ganzen jungen Kunstentwicklung, ob weiterhin die Eigenschaften, die wir alle mit Fenollosa und Seidlitz an Kiyónaga bewundern, nicht gerade so gut schon halb europäische Errungenschaften sind, wie diejenigen, die sie an Hókusai als solche tadelten und tadeln, ja, ob es überhaupt denkbar ist, dass ein Europäer die japanische Kunst völlig mit japanischen Augen ansehen lerne. — Bereitwillig gebe ich Seidlitz zu, dass es verfehlt war, in Hókusai den eigentlichen und einzigen Höhenpunkt der japanischen Farbenholzschnitt-Schule erkennen zu wollen. Aber ich glaube doch, dass das neue Jahrhundert eben auch in Japan eine neue Kunst zeitigen musste, die ihren Massstab in sich selbst trug; und ich halte Hókusai, den auch Seidlitz gelegentlich doch als grossen Künstler bezeichnet, nach wie vor für einen Meister von so ausgeprägter Eigenart, dass er sich allen Farbenschnitt-Künstlern des 18. Jahrhunderts gegenüber als selbständige Grösse behauptet. Gerade Seidlitz, der von dem Einfluss der japanischen Kunst auf die europäische „eine Erneuerung unserer gesamten Malerei, vor allem der Monumentalmalerei“ erwartet, sollte es doch, umgekehrt, auch Hókusai nicht allzusehr verdenken, wenn er seinerseits von den Europäern etwas zu lernen versucht hat. Was dem einen recht ist, ist doch dem anderen billig. Meiner Meinung nach können wir Europäer nur in der angewandten, der kunstgewerblichen Malerei, die bei uns in der That die Fühlung mit der Natur ihrer Aufgaben verloren hatte, von der körperlosen Zeichnung und dem flächenhaften Farbenauftrag der japanischen Kunst lernen, konnte und musste die freie Malerei der Ostasiaten aber nicht in Bezug auf manche technischen Errungenschaften in die Schule der Europäer gehen, wenn sie in ihrer kalligraphischen Unnatur nicht ersticken wollte. Freilich hat der Farbenholzschnitt nicht allen Gesetzen der freien Pinselkunst zu folgen. Er ist seiner Natur nach mehr linearer und flächenhafter Art als die Malerei. Aber einerseits gehen selbst Hókusai's Farbenholzschnitte in der Befolgung malerischer Gesetze nicht weiter als die Holzschnitt-Technik es gestattet; und anderseits war die Frage überhaupt auf den Boden der „gesamten Malerei“ übertragen worden. Die japanische Malerei ist meinem Gefühl nach dekorativ nur im ornamentalen, nicht im monumentalen Sinne. Unsere Monumentalmalerei dürfte daher doch wohl besser daran thun, in der europäischen als in der japanischen Vergangenheit nach Mustern einfacher Grösse in Linien und Farben zu suchen.

Seidlitz schätzt freilich die gesamte japanische Kunst in ihrem Verhältnis zur europäischen höher ein, als es meines Wissens, wenigstens in Deutschland, bisher jemals geschehen ist. „Und handelt es sich auch um ganz andere Bedingungen“, sagt er, „um ganz andere Bedürfnisse, um eine ganz andere Rasse, so steht uns doch die Kunst der Japaner weit näher als diejenige Kunst unserer eigenen Vergangenheit, mit der wir, so sehr wir auch ihre Erzeugnisse bewundern, jeden Zusammenhang verloren haben.“

Ich halte diesen Satz, wenn ich ihn recht verstehe, für nicht ganz einwandfrei. Ich glaube, den eigenartigen Reiz der japanischen Farbenholzschnitte voll mitzuempfinden; aber ich gestehe doch, ein zu überzeugter Europäer und ein zu überzeugter Anhänger nationaler Entwicklung aller Kunst zu sein, um mir Anschauungen, wie die in jenem Satze niedergelegten, ohne weiteres aneignen zu können. Mindestens bedürften sie einer einschränkenden und mildernden Erläuterung. Seidlitz selbst hat diese Erläuterung inzwischen an anderen Stellen gegeben. In dem Aufsatz, den er für die neue Wiener Zeitschrift „Kunst und Handwerk“ geschrieben, heisst es in Bezug auf die empfohlene Vorbildlichkeit der japanischen für die europäische Kunst bereits: „Das specifisch Japanische in Auffassung und Darstellung ist dabei mit allen seinen Unzulänglichkeiten von vornherein auszuscheiden.“ Aus seinem sehr bemerkenswerten Aufsatz über „Die Bedeutung der Farbengebung“ in Heft 3 des Spemann'schen „Museum“ (III) aber geht hervor, dass Seidlitz zwar den Zeitpunkt für gekommen erachtet, auch in der freien Pinselkunst die durch die Perspektive, die Helldunkelmodellirung, selbst das Freilicht bedingte räumliche Darstellungsweise durch eine raumlosere, flächenhaftere, farbenfrohere Stilisirung zu ersetzen, dass er aber doch nicht so weit geht, der, wie schon Helmholtz nachgewiesen, durch die Einrichtung unseres Auges ermöglichten vollräumlichen Durchbildung der Flächendarstellungen, die die europäische Kunst zweimal aus sich heraus durchgesetzt hat, ein für allemal den Krieg zu erklären. Auf diesem Boden liesse sich eine Einigung erzielen. Wenn unsere neuerungslustige Zeit wirklich der räumlichen Vertiefung der malerischen Darstellungen müde sein sollte, warum sollte dann eine Phase grösseren Flächen- und Farbengefühls in der Malerei nicht auch wieder

einmal künstlerisch Erfreuliches leisten können? Früher oder später würde die Welt dieser Art der Stilisirung, die dem Farbenholzschnitt mit seinem notgedrungen flächenhaften Farbenauftrag natürlicher ist als der eigentlichen Malerei mit ihrer freien Pinselführung, doch ebenfalls wieder überdrüssig werden. In der Mannigfaltigkeit der Möglichkeiten liegt auch auf diesem Gebiet ein stets erneuter entwicklungsgeschichtlicher Antrieb.

Keinesfalls könnten etwaige Bedenken gegen jene Anschauung des Verfassers, die im Zusammenhang des Werkes auch nur beiläufig ausgesprochen wird, dem Werte seiner Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes irgendwie Abbruch thun. Im Gegenteil verleiht es dem Buch eine besondere Bedeutung, dass es mit Entschiedenheit einen bestimmten Standpunkt vertritt und den Leser mit Anschauungen bekannt macht, die in engeren Kreisen internationaler künstlerischer Feinschmecker zur Zeit genährt und gelehrt werden. Unter allen Umständen kann das Werk allen denjenigen Kunstfreunden warm empfohlen werden, die in Kunstfragen etwas weiter zu sehen wünschen, als der Horizont des Rathausturmes ihres Heimatsortes reicht.



Hókusai: Die Welle. Aus den 36 Ansichten des Fuji. Sammlung Vever, Paris.

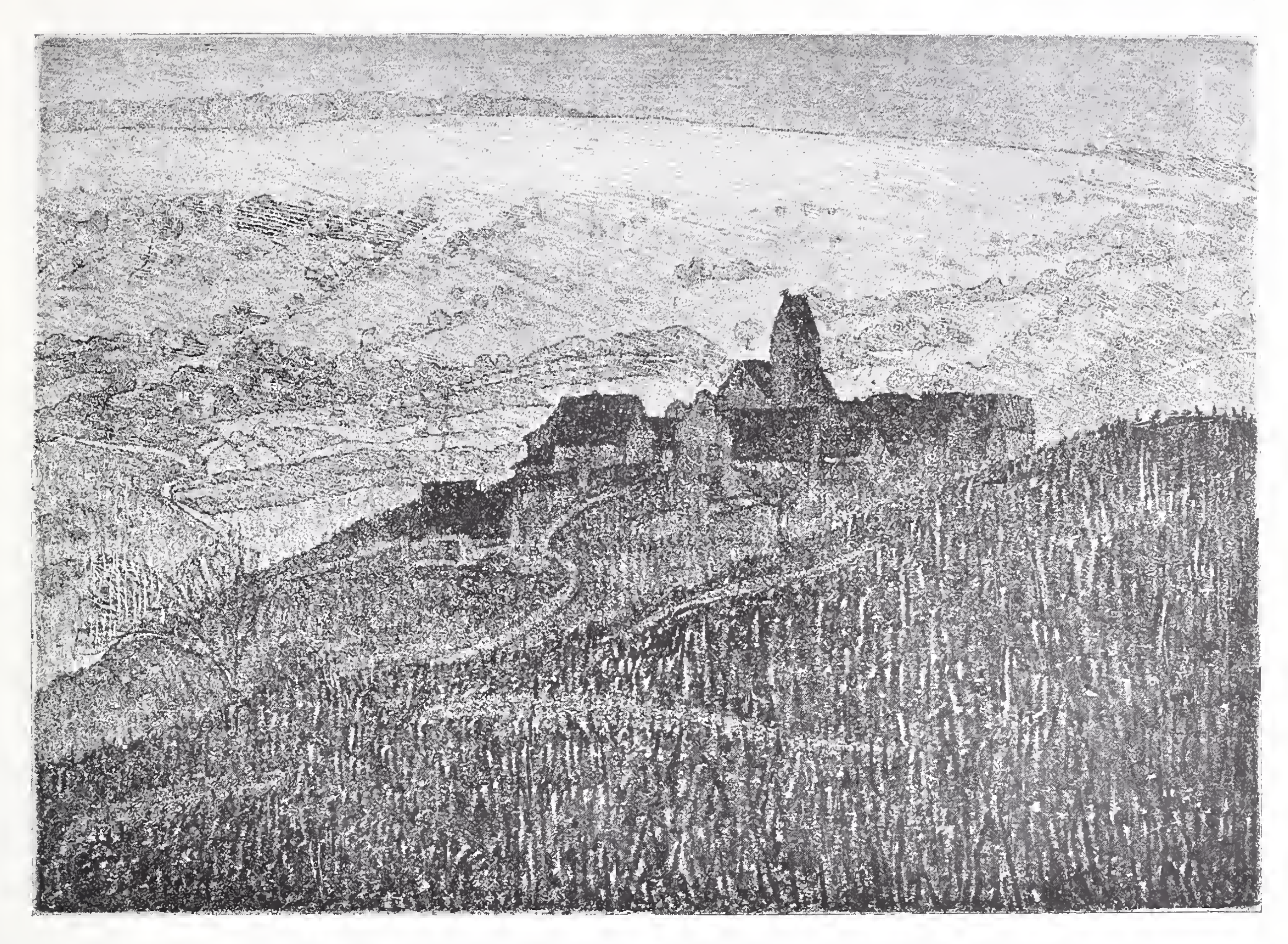


ORIGINALLITHOGRAPHIEN

EIN Überblick über die Geschichte der Lithographie in Deutschland zeigt, dass diese Kunst bei uns vorwiegend im Dienste der Reproduktion sich entwickelt hat. Noch kaum hatte sie die Ungelenkigkeit ihrer Anfänge überwunden, da begannen schon im Jahre 1807 Strixner und Ferdinand Piloty mit sorgfältigen Reproduktionen von Handzeichnungen des Münchner Kupferstichkabinetts, und als seit den zwanziger Jahren die Herrschaft über die technischen Mittel erworben war, da folgte ein grosses Galeriewerk nach dem anderen. Ferdinand Piloty und Franz Hanfstängl, der Schöpfer des Dresdner Galeriewerkes, sind ebenso klassische Reproduzenten wie es Joseph Keller und Eugen Schäffer, Johann Burger oder Eduard Mandel gewesen sind. Und in dem Kampf der Stecher gegen die Lithographen haben die letzteren ihre Stellung wacker verteidigt, ja eine Zeitlang waren sie die Helden des Tages, bis schliesslich ihre massenhafte Produktion in kunstloser Routine unterging.

Die künstlerische Malerlithographie hat in Deutschland bei weitem keine so glänzenden Tage gesehen. Während in England die Künstler sich gleich für die neue Technik interessirten und in Frankreich gerade die Maler es gewesen sind, die der neuen Kunst eine ausserordentliche Popularität liehen, verhielten sich die deutschen Künstler ziemlich spröde gegen Senefelder's Erfindung und überliessen ihre erste Verbreitung geschäftlichen Ausbeutern und zaghaften Dilettanten. Gewiss hängt das zusammen mit den Unruhen der Kriege, die den Beginn unseres Jahrhunderts erfüllten — so wurden die eifrigen Bemühungen Berliner Künstler im Keim erstickt, — allein auch später hat die deutsche Malerlithographie im Vergleich zu der üppigen Entwicklung dieser Kunst in Frankreich recht spärliche Blüten getrieben. Hätte sich nicht Menzel der Lithographie angenommen und in einer Reihe meisterhafter Werke gezeigt, welcher künstlerischen Durchdringung die Steinzeichenkunst fähig ist, es fehlte der Geschichte der deutschen Lithographie der Höhepunkt in der Entwicklung, dem unbedenklich das beste an die Seite gestellt werden kann, was das Ausland in der Lithographie geleistet hat. Aber wie hohe künstlerische Ziele das lithographische Werk Menzel's auch aufzeigte, die Wirkung, die es auf seine Zeitgenossen ausübte, hat den Niedergang der lithographischen Kunst nicht aufzuhalten vermocht. In der Porträtzeichnung auf Stein und in Gelegenheitsblättern beschloss sie den Kreis einer halbhundertjährigen künstlerischen Entwicklung. In den sechziger Jahren siecht sie dahin, und was in den siebziger Jahren noch von Malern dem Stein anvertraut wird, hat nur mit ganz wenigen Ausnahmen künstlerisches Gepräge. Dahin gehören die ersten Versuche Steinhausen's und einige Blätter von Lindenschmidt, die indessen bei dem Publikum nicht die Teilnahme fanden, die sie verdienten.

In jüngster Zeit erst ist die Originallithographie wieder in Aufnahme gekommen, fast plötzlich, und die auf sie verfielen, thaten es mit einer gewissen Leidenschaft. Das gilt vor allem von denjenigen französischen und belgischen Künstlern, die in ihrer Modernität excentrisch sich gebärden. Sie haben in gehäuften Sammlungen



Blick ins Land. Lithographie von Hermann Daur, Karlsruhe.

symbolistisch verrückter, wenn auch mitunter technisch interessanter Blätter viel Talent vergeudet. Nach Odilon Redon's und nach Van Gogh's Phantasmen sehnt man sich ordentlich nach Delacroix und Raffet. Die englischen und amerikanischen Malerlithographen haben sich weit massvoller benommen. Whistler und Shannon haben die Lithographie neues sagen gelehrt und auf einen weiten Kreis von Künstlern anregend gewirkt.

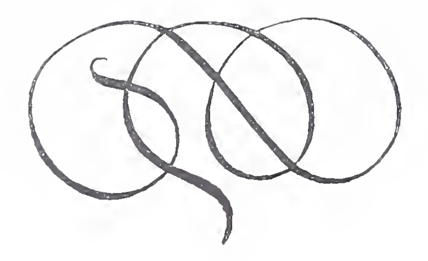
Die deutsche Wiedererweckung der Lithographie knüpft an Steinhausen, an Hans Thoma und an Otto Greiner an. Aber in wenig Jahren hat sich die Schar der Adepten sehr vergrössert; namentlich in Dresden und in München wird jetzt mit ebenso viel Eifer lithographirt, wie kurz zuvor radirt wurde. Auch Karlsruhe ist auf dem Plan erschienen und sein Verein für Originalradirung bietet wieder eine stattliche Mappe von Lithographien dar, die im ganzen betrachtet ein sehr beachtenswertes Streben nach energischer Farbenwirkung bekunden.

Der Graf L. von Kalckreuth ist mit zwei Blättern vertreten. Das eine zeigt auf dunklem Grau einen Cello spielenden jungen Mann; es ist ein ausdrucksvolles Blatt, kräftig in der Farbe. Das andere giebt in mehreren Tönen naturgross einen blonden Mädchenkopf wieder, in der derben Art wie etwa Thoma's farbige Lithographieporträts, aber mehr dekorativ wirksam als intim. Eines der besten Blätter der Sammlung ist die farbige Lithographie von Gustav Gamper. Sie stellt ein Thal hoch oben in den Alpen dar. Derselbe Künstler führt uns noch nächtlicher Weile auf einen Kirchhof und zeigt uns, mit der Apsis der Kirche als Hintergrund, ein Kruzifix. Im Gegensatz zu dieser grauen Requiem-Stimmung herrscht heitere Frühlingsstimmung auf einer Landschaft von K. Naumann-Jena: ein Landhaus zwischen grünem Baumwerk unter lachendem Himmel. Interessant wie der koloristische Feinsinn Lunois' ist auch die stimmungsvolle Farbigkeit eines Blattes von Carlos Grethe. Wir sehen in dem spärlich beleuchteten Raum einer Schiffskajüte einen Mann am Tische sitzen, der eifrig in einem Buche liest. Ein feines Grau ist die Dominante im Spiel der Töne: sparsam verwandten blauen und mahagonibraunen Nüanzen, dazu gelb und weiss in glitzernden Lichtern. Das virtuose Blatt ist eines der besten in der Sammlung. Nicht ohne Humor ist Hans

von Volkmann's „Giftige Saat von Pilzen“, die ein Zwerg auf seiner Wanderung entdeckt. F. Matthies-Masuren hat ein blaues Nachtbild „Am Weiher“ beigesteuert. Franz Hein zeigt auf braunem Ton, umgeben von zwei schlank aufgerichteten weissen Lilien, eine Eva. W. Wulff schildert mit stilisirendem Bedacht im Pflanzenwerk einen Hahnenkampf, und Hermann Daur schenkt uns den Blick ins Land, den wir Seite 149 abbilden, während Heinrich Heyne einen Bajazzo zeigt, der der Menge eine Krone hinhält.

Mannigfaltig wie die Vorwürfe ist auch die Ausführung dieser Lithographien, und auf Druck und Papier ist eine wahrhaft künstlerische Sorgfalt verwendet. Stark ausgesprochen bei den Karlsruher Künstlern wie bei den früheren Veröffentlichungen besonders der Dresdner Malerlithographen ist die Freude am grossen Format. Ich fürchte indessen, dass dieses Bedürfnis, gross zu zeichnen, leicht zu einer plakatartigen Wirkung verleitet, für die gewiss die Lithographie ein vorzügliches Mittel bietet. Allein läuft nicht auch die Lithographie bei dieser dekorativen Absicht Gefahr, zu sehr den Charakter intimer zeichnerischer und koloristischer Wirkung zu verlieren? Mir will scheinen, dass die Lithographie neuerer Zeit, die deutsche vor allem, nicht ganz recht thut, wenn sie nur bei dem Plakat in die Schule geht, und dass mit der wachsenden Grösse des Steines auch die Leere der Zeichnung in bedenklichem Masse zunimmt. Ein kleines Blatt, nicht grösser als eine Spanne breit, genügte Raffet, um uns den Heros Napoleon vor die Seele zu bringen in seiner ganzen Glorie — und welchen Zauber feiner Stimmung weiss nicht Whistler in seinen vignettengrossen Lithographien zu entfalten? Wir wollen damit nicht dem Blatte an der Wand den Krieg erklären, wir bitten nur unsere Künstler, sie möchten auch des Blattes in der Hand sich erinnern!

R. G.



DER KUNSTHISTORISCHE KONGRESS IN BUDAPEST 1896

VON *MAX SCHMID*

III.

DIE Sitzungen des kunsthistorischen Kongresses in Budapest fanden einen interessanten Abschluss durch eine Studienreise, welche unter der Führung des Herrn Reichsratsabgeordneten von Kammerer und des Herrn Dr. Nyári nach dem landschaftlich wie kunstgeschichtlich fesselnden Ober-Ungarn ausgeführt wurde und unter der Teilnahme von etwa 30 Kongressmitgliedern den besten Verlauf nahm. Die ungarische Gastfreundschaft zeigte sich hier glänzend. Ein Separatzug mit Schlafwageneinrichtung war für diese Zeit zu unserer Verfügung gestellt und in fürsorglichster Weise an allen Punkten, die berührt wurden, für herzlichen Empfang gesorgt.

Durch herrliche Gebirgsthäler führte der Zug am Abend des 4. Oktober uns hinaus, bis am anderen Morgen, nach einer in den Schlafwagen in angenehmer Ruhe verbrachten Nacht, wir in Kaschau von dem verehrten, liebenswürdigen Ehrenvorsitzenden des Kongresses, Herrn Bischof Sigmund von Bubic empfangen wurden. Unter seiner Leitung wurde der ehrwürdige Bischofssitz Kaschau durchwandert, vor allem zunächst der St. Elisabeth-Dom, jenes interessante, jetzt durch Professor Steindel unter Oberleitung von Friedrich Schmitz wiederhergestellte Monument der Spätgotik. Eine von Herrn Dr. Nyári verfasste Monographie gab alle für die Baugeschichte wichtigen Daten den Beschauern an die Hand. Ist auch infolge der vielfachen Stürme, die über diesen Dom dahingegangen, eine Erneuerung von Grund auf notwendig gewesen, so wurde sie doch mit so viel Sorgfalt und in so genauem Anschlusse an das Vorhandene gemacht, dass der geschichtliche Wert kaum beeinträchtigt erscheint.

Am Ende des 14. Jahrhunderts nach einem Brande völlig neu errichtet, ist der Dom im Laufe des 15. und bis in das 16. Jahrhundert hinein beständigem Weiterbau unterworfen gewesen. Dennoch macht er trotz seiner unvollendeten Türme einen grossartigen, und namentlich das in hellem Stein ausgeführte Innere mit seinen hohen Sterngewölben einen heiteren und weiträumigen Eindruck. Die bedeutende Breite des Mittelschiffes und der Seitenschiffe im Verhältnis zur Tiefe, der elegant ausgebildete Chor, die schlanken Bündelpfeiler wahren dem Ganzen einen mehr hallenartigen Charakter. Glücklicherweise haben sich durch die Jahrhunderte der Verwüstung die Hauptaltäre und sogar einige der Wandgemälde erhalten.

Unter den letzteren erregt besonders das allerdings stark zerstörte Fresko, welches die Auferstehung Christi darstellt, die Aufmerksamkeit, da es offenbar auf den Einfluss früher italienischer Schule hinweist. Der Einfluss deutscher Kunst tritt an den Altären uns entgegen, deren Ausführung in der Regel an die Namen der Veit Stoss und Wohlgemuth geknüpft wird, deren Vorbild auch unverkennbar hervortritt. Die allerdings stark restaurirten Flügel des Bildes auf dem Hauptaltar stehen dem Wohlgemuth nahe. Die drei geschnitzten Hauptfiguren im Mittelstück des Altars sind in der Gewandung ganz in der Art des Veit Stoss und jedenfalls von einem Künstler seiner Richtung gefertigt.

Es wurde sodann das Museum der Stadt Kaschau besichtigt, das vieles für die Lokalgeschichte wichtiges birgt, und endlich den Sammlungen des Herrn Bischof von Bubic, der Werke der deutschen und niederländischen Schule in seinem Besitz hat, ein Besuch abgestattet. Ein Festmahl, das unser liebenswürdiger Führer in seinem bischöflichen Palaste gab und bei welchem der Begeisterung und Verehrung für ihn reichlich Ausdruck geliehen wurde, schloss diesen Besuch ab.

Eine kurze Eisenbahnfahrt führte uns noch am Abend in die gastliche königliche Freistadt Leutschau, eine der ältesten und an Sehenswürdigkeiten reichsten Städte dieses einst ganz deutschen Gebietes. Auch hier hatte das Stadthaupt und die Bürgerschaft es sich nicht nehmen lassen, uns mit einem Souper zu empfangen. Am anderen Morgen wurde zunächst die herr-

liche Stadtpfarrkirche St. Jacobi aufgesucht, die zwar in ihrer äusseren Erscheinung schlichter als der Kaschauer Dom sich darstellt, aber dafür weniger gelitten hat und namentlich in ihrer inneren Ausstattung infolgedessen noch reicher als jener Dom erscheint. Noch ist ein schlankes, gotisches Sakramentshäuschen von über 15 m Höhe, ein gotischer Taufbrunnen, vor allem eine Reihe von 19 geschnitzten Kirchenstühlen mit eingelegtem Holzwerk erhalten, spätgotisch, datirt 1494, aber schon die nahende Renaissance ankündend, mit Füllungen, die ein Anhänger der Moderne ohne weiteres kopiren dürfte. Aus der Barockperiode eine prachtvolle Orgel, eine Kanzel u. s. w. Der prachtvolle Hochaltar ist zwischen 1490 und 1508 entstanden; auch er wurde Veit Stoss zugeschrieben, stammt aber von einem Meister Paul von Leutschau, der wohl in Nürnberg gelernt hat, wie denn überhaupt viele dieser hier ohne weiteres der Nürnberger Schule zugeschriebenen Werke nicht Nürnberger Ursprungs sind, sondern in einheimischen Ateliers von Künstlern ausgeführt wurden, die allerdings unter unmittelbarem Einflusse deutscher Schule standen. Der jedenfalls nach 1474 entstandene Passionsaltar, gestiftet von Mathias Corvinus, scheint neben fränkischem auch oberrheinischen Einfluss aufzuweisen. Eine Wanderung durch das der Renaissancezeit angehörige Stadthaus schloss sich an. Dann stand eine Reihe von Zweispännern bereit, um uns in genussreicher Fahrt durch die fruchtbare Ebene mit Ausblick auf die hochragenden Zacken des Tatragebirges bis zur Kapelle von Donnersmark zu führen, wo der Herr Bischof Szmrecsányi uns empfing. Eingehend wurde die gotische Doppelkapelle von Donnersmark besichtigt, deren Altarbild allerdings wohl nur den zurückgebliebenen Flügel eines grösseren spätgotischen Altars darstellt (mit dem Tode und der Krönung Mariä). Sodann geleitete uns der Herr Bischof in seinen Sommersitz, wo nach einem der uns nun allmählich zur Gewohnheit gewordenen opulenten Diners der Rest des Tages in dem herrlichen ausgedehnten Parke zugebracht wurde, bis eine schnelle Wagenfahrt uns zur Station Poprad führte. Während der Nacht wurde unser Zug nach Kralován dirigirt, und in früher Morgenstunde fanden wir wiederum dort eine Reihe von Wagen bereit, die uns in unbeschreiblich reizvoller Fahrt durch das herbstlich frische Arvathal mit seinen Slowakendörfern bis Arvaváralja führten, einem alten, auf hohem Felsen thronenden Herrensitze. Es ist eine der wenigen Burgen, die in den endlosen Kämpfen der Zerstörung sich entzogen. Durch die jetzigen Besitzer, die Fürsten Esterhazy, wurde sie wenigstens zum Teil wiederum in bewohnbaren Zustand versetzt. Einige Säle enthalten eine sehr beachtenswerte Sammlung ungarischer, besonders prähistorischer Altertümer. Nach Besichtigung kehrte man in die am Fusse der Veste liegende Ortschaft zurück. Herrlich lag das auf einem stellenweise beinahe überhängenden Felsen hochgebaute Schloss in der schon herbstlich sich färbenden Gebirgslandschaft und erinnerte an die kühnen Felsenpartien in Dürer's Hintergründen. Zum letzten Male vereinigte uns ein Diner, bei welchem uns die Gutsleute und Beamten des Fürsten Gesellschaft leisteten, und eine Zigeunerkapelle ihre wilden und sentimentalen Weisen aufspielte. Zum letzten Male wurden Danksprüche ausgebracht, dann ging es bei flammendem Sonnenuntergange hinein in das enge Arvathal. Vom Wasser her tönten Gesänge der Flösser, in den Dörfern liefen unter lautem Geschrei die Slowaken in ihren eigentümlichen Leinwandkostümen zusammen, und bei sinkender Nacht durch das enge, bergumschlossene Thal in schneller Fahrt zurückkehrend, erreichten wir den Zug, der uns wieder heim zur gastlichen Landeshauptstadt brachte. Noch einmal konnten wir Herrn von Kammerer und Herrn Dr. Nyári für ihre nicht nur aufopfernde und umsichtige, sondern vor allem so diskret dargebotene Liebenswürdigkeit und Hilfe danken, dann zerstreute nach der Ankunft in Budapest sich die letzte kleine Schar der Kongressteilnehmer, die nicht nur eine Fülle von Anregungen und Eindrücken kunstwissenschaftlicher Art empfangen[1]), sondern zugleich die Gastlichkeit des Ungarlandes in vollstem Umfange dankend empfunden hatten.

1) Auf die wertvolle litterarische Festgabe, welche den Teilnehmern von der Regierung noch nachträglich zugestellt wurde, kommen wir an anderer Stelle zurück.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.





Hugo Vogel. Nach einer Photographie.

DIE WANDBILDER HUGO VOGEL'S FÜR DAS STÄNDEHAUS IN MERSEBURG

VON *GEORG GRONAU*

Es ist unendlich lehrreich, die Ausstellungskataloge der letzten Jahrzehnte zu durchblättern und sich auf diese Weise das Gesamtbild so mancher Ausstellungen in die Erinnerung zurückzurufen. Ein Vergleich mit der Gegenwart erweckt mancherlei Gedanken und giebt Gelegenheit zu interessanten Beobachtungen. Wie dominirten doch früher das Genrebild und die historischen Darstellungen, und wie hatte doch eine jede Jahresschau ihren „clou" in einem grossen Historienbilde, dessen Inhalt man voll ehrfürchtigen Schauderns mit Hilfe des Katalogs in sich aufnahm! Wo sind die mehr oder minder berühmten Helden alle geblieben? Sie haben den Platz geräumt den ernsten Darstellungen aus dem Leben, das uns alltäglich umgiebt, den Schilderungen der Natur, die wir alle kennen, und die uns im Wechsel der Jahreszeiten und Tagesstimmungen immer aufs neue entzückt. Die grosse belgische Historienmalerei ist zu Grabe getragen, vergangen die Piloty-Schule mit ihren antiquarischen Theaterflittern, und ein lebenskräftiger Naturalismus, dem die Gegenwart genug der Aufgaben darbietet, hat ihre Erbschaft angetreten.

Können wir darum das historische Bild entbehren? Ganz gewiss nicht. An Orten der öffentlichen Wirksamkeit wird man immer Darstellungen suchen, welche der Vergangenheit gewidmet sind, und in einem Volke mit solchen Erinnerungen wie das deutsche, in thatkräftigen Stämmen, in aufstrebenden Städten wird die Monumentalmalerei jederzeit ihren Platz behaupten. Allerdings jene anekdotische Geschichtsmalerei, die einstmals ganz Europa entzückt hat, kann auch an diesen Stätten zu keinem neuen Leben erwachen; auch hier klopft die moderne Kunst an die Pforten und fordert gebieterisch Einlass.



Hugo Vogel. Studie.

Es ist freudig zu begrüssen, dass ein Künstler, der in einer langen Reihe von Werken ein feines Gefühl für die neuen Bestrebungen in der Kunst bewiesen hat, von der Regierung mit dem Auftrag bedacht worden ist, einen Saal des Ständehauses in Merseburg mit grossen Wandgemälden zu schmücken.

Hugo Vogel hat bereits durch mehrere historische Schilderungen im Berliner Rathause gezeigt, dass er solchen Aufgaben eine besonders interessante Seite abzugewinnen weiss. Man muss bei diesen Werken, die vollendet vor unsern Augen stehen, berücksichtigen, dass sie einmal in einen bestimmten architektonischen Rahmen eingefügt wurden, und dass Bilder von anderer Hand in demselben Raum eine einheitliche Wirkung verhindern. Bei der neuen Aufgabe hat der Künstler an der rechten Stelle begonnen und hat mit dem Architekten Franz Schwechten gemeinsam dahin gewirkt, dass Raum und Schmuck zusammenstimmen, dass einer den andern hebt und ihm den rechten Wert giebt.

Ein Künstler, der gerufen wird, einen Raum zu schmücken, sollte niemals vergessen, wie sehr die äussere Umrahmung den Eindruck seiner Werke mit bestimmt. Mögen dieselben noch so glücklich konzipirt sein: Ungeschicklichkeiten von seiten des Architekten können seine Kunstleistung unheilbar schädigen. Das Zusammenwirken der Meister hat einen nicht geringen Anteil an dem unvergleichlichen Eindruck, den die freskengeschmückten Innenräume der Renaissancezeit, besonders des 15. Jahrhunderts, auf einen jeden hervorbringen, wobei man freilich nicht vergessen darf, dass die Maler jenes Kunstzeitalters der Mehrzahl nach von Architektur genug wussten, um auch den architektonischen Schmuck eines Zimmers, das sie ausmalten, selbst auszuführen oder wenigstens nach ihren Entwürfen ausführen zu lassen. Eben hierauf beruht zum grossen Teil die Einheitlichkeit der Gesamterscheinung jener Räume, auch derjenigen, die sonst künstlerisch nicht besonders hervorragen. Hugo Vogel hat zu oft Italien besucht und hat zu sorgfältig die Hauptwerke künstlerischer Innendekoration — wie Pinturicchio's Borgia-Zimmer des Vatikans und vorzüglich Mantegna's camera degli sposi in Mantua — studirt, als dass er nicht die Prinzipien dieser Kunst erfasst und für den grossen, ihm gestellten Auftrag verwertet haben sollte.



Hugo Vogel. Studie.



Heinrich am Vogelherd. Nach dem Karton von Hugo Vogel.

Die Aufgabe des Architekten war nicht eben leicht. Der Saal, in einem kürzlich vollendeten Gebäude gelegen, öffnet sich an einer Hauptwand mit drei grossen Rundbogenfenstern; die Wand gegenüber wird geteilt und beherrscht von einem mächtigen Balkon. Von den zwei anderen Wänden bietet die eine ihre ganze Fläche dem künstlerischen Schmuck; die andere wird durchbrochen von einem bogenüberspannten Portal, welches in den nächsten Saal führt.

Schwechten begann seine Aufgabe damit, dass er an Stelle des Zeltdaches eine Kassettendecke anbrachte, wodurch einmal die Akustik des Raumes wesentlich verbessert, zugleich dieser in glücklichere Verhältnisse gebracht wurde, indem die übermässige Höhenentwicklung sich beträchtlich verringerte. Die architektonische Einteilung der Wände baut sich auf von dem dunklen Holzpaneel, welches sich rings um den Saal zieht. Auf diesem erheben sich hellgraue Pilaster, die reich geschmückt sind mit Ornamenten im Stile der frühen Renaissance. Sie gliedern die Wände und emporstrebend tragen sie den fast einen Meter hohen Fries, der, aufs reichste vergoldet, die Vermittlung bildet von der Wand zu der hellbraunen Decke. Dieser Fries, der stilisirte Löwen, Adler und ornamentalen Zierat im Wechsel zeigt, ist ein Werk des Bildhauers Lessing. Denkt man sich also die lichten, farbigen, zwischen den hellen Pilastern befindlichen Gemälde gestellt zwischen das tiefe Braun des Paneels und das helle Braun der Decke, oben abgeschlossen von dem goldigen Fries, so wird man sich leicht einen Begriff machen von dem festlich-heiteren und harmonischen Eindruck, den der vollendete Raum in der Zukunft hervorrufen wird.

Wie nun einmal ein feinsinniger Architekt den malerischen Absichten des mitarbeitenden Künstlers entgegengekommen ist, so hat es dieser verstanden, seinen Gemälden einen grossen, ich möchte sagen architektonischen Zug zu bewahren, so dass sie nicht wie zufällig an diese Wände verschlagene Bilder aussehen, die ebenso gut auch irgend wo anders hängen könnten, sondern sich von vornherein als die für eben diesen Platz geschaffenen Kompositionen zu erkennen geben. Schon aus den Kartons, die nunmehr vollendet sind, und aus den grossen Farbenskizzen, welche die Gesamterscheinung der beiden Hauptwände fixiren, tritt der künstlerische Plan, der alles geordnet hat, deutlich hervor.



Hugo Vogel. Studie.

Für die hohen, aber schmalen Flächen der Fensterwand hat Hugo Vogel die Darstellung eines deutschen Märchens bestimmt; gegenüber, neben der grossen Tribüne, sieht man in goldigen Nischen statuarisch-ernsthaft zwei Frauengestalten sitzen, die Verkörperungen von Gottesgelahrtheit und Wissenschaft. Der Künstler giebt diesen Gestalten mit Rücksicht auf die lange Horizontallinie, die diese Wand durchschneidet, einen archaischen und nicht naturalistischen Charakter. Seine Hauptthätigkeit ist den beiden anderen Saalseiten zugewandt, deren farbiger Schmuck später den Charakter des Saales bestimmen wird. Es ist ihm gelungen, ein Mittel zu finden, welches die Vielheit der Kompositionen zu einer künstlerischen Einheit gestaltet. Denn die eine Wand wird durch das Portal in zwei Hälften geschieden, die entgegengesetzte durch zwei Pilaster in drei ungleichmässige Teile geteilt. Es lag also die Gefahr vor, dass der Künstler hier zwei, dort drei Einzelscenen malte, deren jede für sich bestand, und damit wäre jeder wirklich künstlerische Gesamteindruck durchbrochen worden. Hugo Vogel aber hat die Einheitlichkeit gewonnen durch den Hintergrund, durch die Landschaft und den allen Bildern gemeinsamen Horizont. Indem er die zwei resp. drei Kompositionen landschaftlich verbindet, so dass die Linien hinter den Pilastern fortzulaufen scheinen, gewinnen wir den Eindruck, als öffnete sich vor unseren Augen die Wand, und wir

würden Zuschauer jener Scenen. Die Bilder verengen nicht den Raum, sondern sie geben ihm eine ideale Erweiterung.

Die Komposition der einen Wand wird bestimmt durch den flachen Bogen des Portals, neben welchem zwei Pilaster zur Decke aufsteigen: so entstehen zwei rechteckige und zwei unregelmässig gestaltete Bildflächen. Über dem Portale sind zwei plastische Figuren, Krieg und Frieden, Werke des Bildhauers Haverkamp, gelagert. Zur Linken eine Waldscene; aus den düsteren Schatten hoher Stämme tritt ein Germanenweib, in wallende weisse Gewänder gehüllt, mit hochgereckten Armen dem römischen Fremdling (Drusus) entgegen, der sich voll Entsetzen zur Umkehr wendet. Diese Landschaft setzt sich hinter dem Pilaster fort und verschwindet in Nebel und Dampf, aus dem der Krieg emporsteigt. Auf der anderen Seite, wo der Frieden thront, reitet an dem deutschen Strom hin Germania, auf weissem Ross, in goldiger Rüstung, umwallt vom Reichsbanner; ihr folgen die Vertreter der deutschen Stämme mit den Fahnen ihrer Gaue, und ihr bunter Zug verliert sich zugleich mit der Linie der Landschaft hinter dem Pilaster. Die düstere Stimmung der einen, der lichte Ton der anderen Scene, welcher das Gold der Waffen und des Banners den farbigen Hauptton giebt, deckt sich in künstlerisch vollendeter Weise mit dem Inhalt eines jeden Werkes.



Hugo Vogel. Studie.

Die gegenüberliegende Wand teilt sich in ein Hauptbild und zwei schmale Flächen und nimmt in allen drei Darstellungen Bezug auf die engere Geschichte der Provinz, in deren Ständehaus wir uns befinden. Links ein schattiges Waldthal: eine Hügellinie schneidet den Blick ab gegen die Ferne. Drunten sitzt Herr Heinrich am Vogelherd; die Sendboten des Reichs zu Ross steigen den Hügel herab und nahen sich, ihm die Königskrone anzutragen. So sehen wir wohl auf einer „Anbetung“ des fünfzehnten Jahrhunderts den Zug der Könige aus den Bergen herniedersteigen. Die Hügellinie senkt sich auf dem Mittelbilde herab zum Elbstrom, der breit die Ebene durchflutet und reich beladene Schiffe dem Meere zuträgt. Ein königliches Schiff ist im Vordergrunde ans Ufer gestossen, und Otto I. mit seiner Gemahlin Editha, gefolgt von den Bischöfen des Landes und seinen Grossen, ist ans Land gestiegen, die getreue Stadt Magdeburg zu besuchen und seine fromme Gründung, das Moritzkloster, dessen rote Ziegelmauern vom Hügel herabgrüssen, zu besichtigen. Der Burggraf und die Bürger sind dem Kaiser entgegengezogen; ihre dichte Menge erfüllt den Vordergrund links. Ein alter Patrizier überreicht voran eine Urkunde.

Zur Rechten steigt das Land wieder empor und erhebt sich auf dem rechten Seitenbild zu einem Hügel, den die Türme einer Feste krönen. Hoch zu Ross hält hier König Heinrich I. und verfolgt den Kampf seiner Krieger mit den Ungarn in der Ebene drunten. Die Staubwolke, die uns die Einzelheiten des Kampfes verhüllt, lässt uns doch seine Heftigkeit ahnen. Indem der Künstler es vermieden hat, uns einen Schlachtenbericht zu malen, konzentrirt er die Gesamtwirkung auf die Gestalt des Heerführers, welche unsere ganze Aufmerksamkeit fesselt. Vergegenwärtigt man sich die farbige Gesamterscheinung dieser Hauptwand, so beherrscht das Mittelbild nicht nur durch seine räumliche Ausdehnung, sondern auch durch seine helle, lichte Färbung die ganze Fläche. Hier entfaltet sich die bunte Pracht mannigfaltiger Trachten; das sonnige deutsche Flachland, durchzogen vom lichten Strome, steht in wirkungsvollem Gegensatz zu dem schattigen Waldinneren links, zu der düster gehaltenen Landschaft rechts. So klingt die Stimmung jeder Scene wieder in der Landschaft, die sie umrahmt; aber eine fortlaufende Linie schliesst den Grund ab, und so glaubt man alle drei Bilder auf demselben Terrain sich abspielen zu sehen. Auf

diese Weise stellt sich uns der gesamte bildnerische Schmuck als künstlerische Einheit dar.

Die Bilder für das Merseburger Ständehaus, an deren Ausführung der Künstler nunmehr schreitet, sind der Niederschlag zahlreicher Einzelstudien, der Arbeit fast eines Jahres; sie eröffnen zugleich eine neue Phase in dem Leben des Meisters, auf dessen frühere Thätigkeit wir kurz einen Blick werfen wollen.

Hugo Vogel, in Magdeburg geboren, heute ein Vierziger, hat die Akademie in Düsseldorf besucht und dort durch die künstlerische Persönlichkeit Eduard von Gebhardt's entscheidende Eindrücke empfangen. Nachdem er in einigen frühen Werken Scenen aus der deutschen Geschichte behandelt hatte — „Luther predigt auf der Wartburg" (1882) und „Der grosse Kurfürst empfängt französische Refugiés" (1885), beides Werke, welche von einer ausgesprochenen koloristischen Begabung zeugen —, wandte er sich in zahlreichen kleineren Bildern mehr und mehr den neueren Bestrebungen der Freilichtmalerei zu. Wiederholte Studien in Paris, häufiger Aufenthalt in Holland und Belgien, deren landschaftlicher Charakter, bestimmt durch die besonderen atmosphärischen Verhältnisse, vorzüglich geeignet scheint, einen Künstler zur Wiedergabe von Luft und Licht anzuregen, haben Hugo Vogel die entscheidende Richtung gegeben. Eine Reihe von Bildern, holländische Interieurs und Dorfscenen, giebt davon Zeugnis, während zugleich mehrere Porträts den Künstler bestrebt zeigen, die charakteristische Wiedergabe der Persönlichkeit mit einer malerischen Gesamtauffassung zu vereinen. Dabei ist er, seinem Temperamente folgend, niemals bis zu jener modernsten Freilichtmalerei vorwärtsgegangen, deren Schöpfungen ebenso laute Bewunderung, wie stürmische Opposition gefunden haben. 1886—1893 ist er als Lehrer an der Berliner Akademie thätig gewesen, in diese Zeit fällt die Entstehung seiner fünf Fresken im Rathaus der Reichshauptstadt, von denen das eine „Friedrich Wilhelm I. baut Berlin", besonders glücklich die Anwendung moderner künstlerischer Prinzipien auf einen historischen Stoff zeigt.

Die Wandgemälde im Merseburger Ständehause werden dem Künstler Gelegenheit bieten, alle seine Fähigkeiten zu entfalten; sie werden in gleicher Weise den gewandten Komponisten wie den feinsinnigen Landschafter zu Worte kommen lassen. Der Entwicklungsgang des Meisters und die künstlerischen Vorstudien, denen unsere Betrachtung gewidmet war, erwecken die zuversichtliche Hoffnung, dass an dieser Stelle ein harmonisches Werk im Entstehen begriffen ist.





Reliefirter Zierteller
mit in das Ornament eingezeichnetem Meisterzeichen A.

ZINNSTEMPEL UND ZINNMARKEN

VON *JULIUS ZOELLNER*

BEI einem Rückblicke auf die Entwicklung der Zinngiesserei ergiebt sich die bemerkenswerte Thatsache, dass an einzelnen Orten schon sehr frühzeitig (für die wendischen Städte schon 1354),[1] in der Folge aber überall da, wo eine gewerbsmässige Zinnverarbeitung statt hatte, eine Markirung der zum Kauf gestellten Zinngeräte angeordnet wurde, durch welche der Ursprung, die Giesswerkstatt, einerseits, andererseits der Feingehalt des Metalles angegeben und somit dem Käufer eine Sicherstellung gegen betrügerische Verfälschung des wertvollen Materiales gegeben werden sollte. Denn es machte sich sowohl in Rücksicht auf die Gesundheitsgefährlichkeit des Bleies, welches dem Zinn behufs der leichteren Verarbeitung zugesetzt zu werden pflegte, als auch in Hinsicht auf den grossen Preisunterschied der beiden Metalle eine Beschränkung der Willkür durch eine gesetzmässige Regelung notwendig, und die derart getroffenen Bestimmungen bildeten einen Hauptpunkt der entstehenden Zinnordnungen.

Die Art und Weise, in welcher eine solche Markirung stattzufinden hatte, war eine der Natur des Zinnes entsprechende, die deshalb auch späterhin keinerlei Abänderungen erfahren hat: Aufschlagen von besonders vorgeschriebenen Stempeln auf den betreffenden Gegenstand. Diese Zinnstempel haben insofern ein besonderes Interesse, als sie uns über die Herkunft alter Zinngeräte belehren und Schlüsse auf die gewerblichen Zustände der Erzeugungsorte sowie auf die Geschicklichkeit der betreffenden Handwerksmeister zulassen. Ihre Bestimmung und Unterscheidung ist daher an sich schon von Wichtigkeit, sie wird es aber besonders noch durch den Umstand, dass mit den eigentlichen Zinnstempeln häufig ganz zufällige Bezeichnungen verwechselt werden, die sich auf altem Zinn vorfinden, die aber zu der offiziellen Markirung in gar keiner Beziehung stehen.

Was ist nun unter eigentlichen Zinnstempeln zu verstehen, nach was für Elementen sind sie zu beurteilen? Die Beantwortung dieser Frage ergiebt sich, wenn wir uns erinnern, was die Einrichtung überhaupt bezweckte: Gutsage des Zinngiessers. Danach musste die Markirung in erster Linie enthalten: das Signum des Meisters, aus dessen Werkstatt der Gegen-

1) Stieda. Hansische Geschichtsblätter. Jahrgang 1886. p. 123 ff.

stand hervorgegangen und welcher damit für vorschriftsmässige Ausführung Bürgschaft leistet: das Meisterzeichen; sodann eine Marke, welche den Feingehalt der Metallmischung angiebt, wir wollen es die Gehaltsmarke nennen, ausserdem aber eine Bestätigung dieser Angaben namentlich auch in Bezug auf Tüchtigkeit der Arbeit, wie sie das Handwerk zu seiner eigenen Ehre verlangte. Solche Bestätigung konnte aber nur nach Beschau durch ein dem Meister vorgesetztes mit der Überwachung der „Ordnung“ betrautes Organ mit amtlichem Charakter, wie es die „geschworenen Meister des Handwerks“ darstellen, gegeben werden. Der hierfür dienende Stempel, der als Amtsstempel, Kontroll- oder Beschaumarke aufgefasst werden kann, wird gewöhnlich als „Stadtzeichen“ aufgeführt, indem er wie die obligate Beschaumarke der Goldschmiede in der Regel das Wappen oder Wappenbild der betreffenden Stadt enthält.

Von diesen Elementen des Zinnstempels ist das Meisterzeichen ohnstreitig das wichtigste, es soll den verantwortlichen Zinngiesser auffinden lassen. Diesen Zweck würde der voll ausgeschriebene Name in der einfachsten Weise erreichen lassen; es kommen jedoch solche ausführliche Angaben erst ziemlich spät, im 18. Jahrhundert, in Gebrauch. Zumeist bedienten sich die alten Zinngiesser statt dessen nur einzelner Buchstaben, welche in der Regel wohl die Anfangsbuchstaben des Namens darstellen. Es findet sich schon auf den in der mittelalterlichen Sammlung zu Basel aufbewahrten, nach Heyne aus dem 14. Jahrhundert stammenden bischöflichen Weinkannen die Minuskel h zwischen zwei Sternen eingeschlagen, auf der Löwenberger Kanne von 1523 der gotische Buchstabe g; auf der Kanne der Zittauer Hufschmiede von 1562 der Buchstabe W oder P. W. (Paul Weise) u. s. w. Zur näheren Bestimmung ist solchen Stempeln mitunter das Bild einer gehenkelten Kanne, das Zunftzeichen der Zinn-(Kandel-)giesser, in manchen Fällen auch wohl das einer Glocke beigefügt, welch letzteres darauf deutet, dass der betreffende Gegenstand aus der Werkstatt eines Meisters hervorgegangen, der als Hauptkonsument von Zinn neben dem Glockenguss auch die Verarbeitung des genannten Metalles in reinem Zustande betrieb. Solchen Stempel mit dem Bilde einer Glocke hat z. B. die grosse reichreliefirte Zunftkanne der Fleischerinnung zu Bresnitz (sic!) aus der Mitte des 16. Jahrhunderts in der Sammlung Figdor zu Wien, während auf der schon erwähnten Kanne der Löwenberger Tuchmachergesellen das gleiche Zeichen nur gravirt erscheint. Glockengiesser, welche zugleich Zinngeräte gossen, werden sehr viele genannt.

Fig. 2. Rand einer reichverzierten Platte mit Nürnberger Stadtstempel und in das Ornament eingezeichneter Meistermarke I. K.

In Verbindung mit dem Namen oder den demselben entsprechenden Initialen haben die Meisterstempel der späteren Zeit, vom vorigen Jahrhundert an, häufig dekorative Ausschmückungen, Darstellungen von Blumen, Tieren, Sinnbildern und Emblemen u. dgl., denen eine besondere Bedeutung nicht innewohnt. Nur die Engelsfiguren und die Jahreszahlen können in gewissen Fällen eine solche beanspruchen, insofern mit ersteren häufig besonders reines englisches Zinn bezeichnet wurde, während die letzteren sich auf den Erlass bestimmter gesetzlicher Verordnungen beziehen können, nach denen das Material zusammengesetzt sein sollte. Beifügungen solcher Art haben dann den Charakter von Gehaltsmarken. Indessen gilt dies durchaus nicht für alle derartigen Stempel, da namentlich Jahreszahlen häufig auch aus rein persönlichen Gründen beigefügt erscheinen.

Wenn Buchstaben für die Meisterbezeichnung auch im allgemeinen wohl als Initialen des Namens anzusehen sind, so mag doch hier auf eine abweichende Schreibweise aufmerksam gemacht werden, der man nach Focke auf bremischen Zinnstempeln begegnet. Hier ist nämlich nicht immer der letzte Buchstabe der Anfangsbuchstabe des Meisternamens, sondern bei drei und mehr Buchstaben der vorletzte; so z. B. das W. K. M. = Wilhelm Kohlmann; J. H. T. M = Johann Hermann Timmermann; J. B. M. = Jacob Bollmann u. s. w. bedeutet. Eine Schreibweise übrigens, die auch anderwärts vorkommen dürfte.

Anstatt des Namens oder der Initialen können natürlich auch andere Zeichen, Wappen oder Wappenbilder, Hausmarken, beliebige Figuren als Meisterzeichen geführt werden. In den Nürnberger Stempeln, bei denen das Meisterzeichen dem als Amts- und

Gehaltsmarke dienenden Stadtwappen eingefügt ist, besteht dasselbe oft in ganz winzigen Merkmalen (dem sog. Beigemerke oder kleinem Beigemerk); Sternchen, Pfeile, Punkte oder Striche, Zickzack- oder Wellenlinien und ähnliches können dasselbe vertreten. Hier ist dann wie auch sonst noch die Gesamtform des Stempels für die Rückbeziehung auf den Meister ebenfalls massgebend. Denn es war allgemeine Vorschrift, dass der Meister von seinem persönlichen Stempel einen Abdruck auf einer Zinn- oder Bleiplatte bei den „geschworenen" Meistern oder in die Zunftlade niederlegte. Dadurch bekannte er sich zu demselben, und selbstverständlich durfte ein anderer Meister sich eines gleichen Stempels nicht bedienen.

Was die Gehaltsmarke [1]) anlangt, diejenige Marke, die sich auf den Feingehalt des Materiales und nur auf diesen bezieht, die mit dem Meisterzeichen zusammen das verpflichtende und den Käufer schützende Dokument bildet, so war eine solche eigentlich nur für die geringere als die für das gewöhnliche Gebrauchszinn gesetzlich vorgeschriebene Zinnsorte notwendig, da es schon im Interesse des Zinngiessers lag, das aussergewöhnliche Feinzinn durch besondere Markirung kenntlich zu machen. Es bestanden aber auch hierfür besondere je nach den Ämtern allerdings verschiedene Vorschriften.

Ganz reines Zinn ohne Bleizusatz wurde schon im 15. Jahrhundert mit der Bezeichnung „fein Zinn", „fein", „fein englisch", „englisch Z." (in Frankreich, Belgien u. s. w. „fin") oder den abkürzenden Buchstaben markirt. In Nürnberg war für den gleichen Zweck der Stempel mit dem „gekrönten Adler" vorgeschrieben, wenn es sich um ganz reines Zinn ohne jeden Bleizusatz handelte, während das „auf englische Art purgirte" mit Adler, Krone und Rose gestempelt werden musste. Fig. 3 zeigt diese Kombination des Nürnberger Stempels, bei welcher die gekrönte Rose das Stadtzeichen „den Adler" einschliesst. Da bei der Kleinheit dieses innern Schildchens das Meisterzeichen nicht wie sonst üblich zwischen den Schrägbalken des Stadtwappens leicht erkennbar angebracht werden konnte, befindet sich dasselbe (P B) neben der Gehaltsmarke.



Fig. 3. Nürnberger „Fein-Zinn-Stempel".

Nach der Zinnordnung für das sächsische Land, welche Kurfürst Johann Georg I. am 20. August 1614 erliess, durfte jeder Meister Waren von „Bergk lautter Zinn" machen und feil halten, und mussten diese mit „derselben Stadt Zeichen und Wappen beneben seines Meisters Zeichen auch noch mit einem sonderlichen Zeichen, mit einer Crohne darunter C und L in einander geschrencket, welches also klar lautter bedeutet" gestempelt sein, „sonsten soll es bey gemeyner Reichs Proba bleiben, nemblich unter Zehen Pfund lautter Zinn ein Pfund Bley genommen werden". Mit einem Stempel, der das Bild einer oder mehrerer Engelsfiguren zeigte, durfte an manchen Orten Deutschlands, wie schon erwähnt, nur feines englisches oder Blockzinn bezeichnet werden.

Nach Bapst (L'étain, Paris 1884) war in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Lüttich für feines Zinn der Stempel mit dem Bilde eines Engels mit Wage vorgeschrieben, während eine gekrönte Rose die mittlere, eine Lilie die geringste Sorte bezeichnete. In Mons dagegen führte zu derselben Zeit der Stempel für fein Zinn das Bild eines Hammers mit Krone, während englisches Zinn auswärts gearbeitet und nach Mons zum Verkauf gebracht, daselbst mit einer gekrönten Rose gestempelt wurde u. s. w.

Charakteristisch für die Markirung des feinen Zinnes sind also ausser der direkten Bezeichnung „fein", „englisch" u. s. w. die Stempel mit Krone, Rose (Lüttich ausgenommen) und Engelsfiguren.

Die gewöhnliche Handelsware, das übliche Gebrauchszinn, auf das sich in erster Linie die gesetzlichen Vorschriften betreffs seiner Zusammensetzung bezogen, bedurfte eigentlich wie schon erwähnt einer besonderen Gehaltsmarke nicht; der Gehalt war für die betreffenden Gegenstände gesetzlich vorgeschrieben, und Meisterstempel sowohl wie Stadtzeichen bekunden zur Genüge die reglementsmässige Ausführung und den probemässigen Feingehalt.

Je nach dem Amte, dem Lande oder der Stadt konnte dieser Feingehalt verschieden sein, im allgemeinen galt aber in Deutschland das Verhältnis von 10: 1, die Nürnberger, Leipziger u. s. w. Probe allgemein auch die Reichsprobe genannt. Solches Zinn trägt mitunter den Stempel: Probezinn, wohl auch mit Bezugnahme auf ein besonders angesehenes Zinnamt; so märkten z. B. Torgauer Zinngiesser vielfach ihre Waren als „Leipziger Probezinn". Die bereits erwähnte Zinnordnung für Sachsen vom Jahre 1614, welche am 6. April 1674 und am 16. Oktober 1708 durch den Landesherrn „renovirt, confirmirt und bestätigt wurde" bestimmte, dass das nach „gemeiner Reichs Proba" zusammengesetzte Zinn nur mit dem Meisterzeichen neben dem Stadtstempel gestempelt werden dürfte. Diese Meisterstempel mussten aber dann, auf die erste Verordnung bezüglich mit der „Ziffer 13" (sic!) „gemacht werden", an deren Stelle späterhin die Ziffern 74 beziehentlich 1708 traten. Solche Datirung besagte dann, dass das betreffende Zinn nach der gesetzlichen Vorschrift vom

1) Der Ausdruck „Qualitätsstempel", den Demiani in seinem vortrefflichen Buche: „Das Edelzinn" gebraucht, erscheint insofern nicht entsprechend, als er sich auf die allgemeine Beschaffenheit, welche auch die Güte der Arbeit einschliesst, bezieht, letztere aber hier noch nicht in Betracht kommt; eher würde „Probezeichen" dem Begriffe nahekommen.

Jahre so und so zusammengesetzt sei, sie vertrat also die Gehaltsmarke. Uns lehren diese Jahreszahlen ausserdem, dass die damit gestempelten Gegenstände in zu dem damaligen sächsischen Lande gehörigen Städten hergestellt sind, ein Umstand, der die Eruirung manches Stadtwappens erleichtert.

In ähnlicher Weise, wie es hier die Jahreszahlen sind, ist auch im allgemeinen das Stadtzeichen die Bestätigung für die Probe gerechter Zusammensetzung des Zinnes und erhält dasselbe dadurch die Bedeutung einer Gehaltsmarke. Diese Bedeutung erstreckt sich sogar nicht allein auf das Probezinn, sondern unter Umständen auch auf die geringere Legirung, indem nämlich das Wappenbild der Stadt, welches mitunter anstatt des Wappens im Stempel geführt wird, in verschiedener Form ganz oder geteilt, halbirt, zum Ausdruck kommt. In solchem Falle pflegt nur das ganze Bild auf das Probezinn, das halbe oder sonst wie geteilte auf eine geringere zulässige Qualität sich zu beziehen. Beispielsweise märkte solcher Art Bremen, dessen Probezinn anfänglich ebenfalls 10, später 5 Pfund Zinn auf 1 Pfund Blei enthielt, mit dem Bilde eines Schlüssels, der eine ganze Reute (Schlüsselring) hatte, während das Manckgut, Halbgut, welches doppelt so viel Blei auf dasselbe Quantum Zinn enthielt, mit einem Stempel bezeichnet wurde, dessen Schlüssel nur eine halbe Reute hatte, dessen Griff keinen geschlossenen Ring darstellte. Nach Focke (vom bremischen Zinngiesseramte, Mitth. des Gew.-Mus. zu Br. 1867, Nr. 5) beschwor der Meister (1642): „Ik will na sülker Prowe mine arbeit son ferner maken, sodan dat klare gut mit enen holen (ganzen, heilen) slötel und dat Manckgut mit enen halven und minen Namen un dat, wat geringer sin ward, mit enen N oder miner Marke bekenen un maken.“ Strassburg, wo die Nürnberger Probe galt, bediente sich zu gleichem Zwecke zwar nicht des Stadtwappens, wohl aber einer ganzen beziehentlich halben Lilie u. s. w.



Fig. 4. Zierteller mit dem Nürnberger Stempel A.

Wenn also für das gewöhnliche Gebrauchszinn ausser dem Stadtzeichen eine besondere Markirung nicht nötig war, so musste dagegen, wie aus dem Vorhergegangenen schon ersichtlich wird, die unter den Gehalt des Probezinns herabgehende Legirung, wo eine solche überhaupt zulässig war, durch eine besondere Marke gekennzeichnet werden. Die Bestimmungen darüber sind je nach der Stadt oder dem Amte sehr verschiedene. Die Leipziger Kandelgieser Ordenung von 1538 besagt: „Halbwercks oder „zum sibenden“, das ist sieben Pfund Zin und drey Pfund Bley und was also gemacht wird, das hat ein eigen Zeichen und wird zum sibenden, oder vor gut grav verkauft. Es wird aber hie auffn Kauff nicht gemacht, wers aber sonderlich bestellt, dem wirds gemacht.“ Ähnlich ist es wohl auch anderwärts gehalten worden, es hat jedoch kein Interesse, an dieser Stelle weiter auf den Gegenstand einzugehen, da den aus solch geringem Materiale hergestellten Gegenständen irgend welcher Kunstwert kaum innegewohnt hat.

Ausser dem Meisterzeichen und der Gehaltsmarke kommt also noch ein bestätigendes Amtszeichen, eine Beschaumarke, in Betracht, das in dem Stadtzeichen zu erblicken ist, so genannt, weil dasselbe in Übereinstimmung mit dem Beschauzeichen der Goldschmiede in der Regel das Wappen der Stadt oder, wo dieses nicht vollständig erscheint, wenigstens deren Wappenbild führte. So stempelt Augsburg mit dem Bilde des Pinienzapfens, München mit dem Münchner Kindel, Regensburg mit den gekreuzten Schlüsseln, Basel mit dem Baselstab, Venedig mit dem Markuslöwen u. s. w. Da nun solcherart allerdings das Stadtzeichen das Meisterzeichen ergänzt, indem es dem Orte der Verfertigung nachgehen lässt, so ist man (M. Rosenberg und nach ihm auch Demiani) geneigt gewesen, dasselbe lediglich als ein Ursprungszeichen anzusehen, und man hat ihm infolgedessen sogar jeden Charakter als einer ursprünglichen Kontrollmarke abgesprochen in der Meinung, dass es bei den Zinngiessern eine eigentliche Beschau überhaupt nicht gegeben habe. Der Umstand, dass manche Handwerksordnungen das Anbringen eines „Stadtzeichens“ seitens des Zinngiessers vorschreiben, vielleicht sogar mit der Begründung, dass damit

der Ort der Verfertigung angegeben werden solle, bestätigt jene Ansicht scheinbar. Aber auch nur scheinbar; denn dass noch Ausgangs des 15. Jahrhunderts eine Beschau der Zinngegenstände statt hatte, ganz entsprechend der Beschau bei den Goldschmieden, ist für einzelne Orte nachzuweisen, bei der Übereinstimmung aber, die unter den alten Handwerksordnungen herrschte, auch im allgemeinen anzunehmen. Die Zunftgesetze wurden nicht ohne Berücksichtigung anderwärts bestehender Einrichtungen geordnet, und die obligatorische Wanderschaft brachte es schon mit sich, dass in den Hauptpunkten eine gewisse Gleichmässigkeit erzielt wurde.

In dem Reglement, welches im Jahre 1473 den Zinngiessern zu Montpellier gegeben worden ist, war nach Bapst (a. a. O., p. 221) verordnet, dass jeder Meister seine Erzeugnisse mit seinem persönlichen Stempel märken solle „et que le corps de métier apposera le sien comme signe de garantie sur tous les objets qui lui paraitront exécutés selon les règles". Hier ist also eine regelrechte Beschau und der seitens der Korporation angebrachte Stempel ausgesprochenermassen ein „Beschaustempel". Für deutsche Verhältnisse aber ist in dieser Beziehung die Salzburger Ordnung der Zinngiesser von 1487 sprechend, welche in einer alten Abschrift das Archiv des Museum Carolino Augusteum daselbst („Handwerksordnungen vor 1500") aufbewahrt. In derselben heisst es u. a.:

„Es sollen auch ein yeclicher beschawmeister so dazu geornt ist, yetz vnd zu Zeiten sein werden, den zeug, anfangs aus der grube darnach so der zeug gossn ist vnd nachmals von dem Verdrat (? nachdem er von der Drehbank gekommen) so oft Im gefallen will, versuchen und beschawen. vnd was nach solcher beschaw zum zehenten, wie uermelt gerecht finden, bezaichen und also belieben lassen". Und weiterhin:

„Es sollen auch die beschawmeister dem der Statzaichen, damit solch der Zinngiessarbeit bezeichnet wird vnd jnnzuhalten beuohlen. Dasselbe der Statzaichen auf keinerley arbeit slahen noch bezaichen. Es sey denn wie jetzung begriffen. Zum Zehenten gemacht" . . . „Desgleichen sollen die beschawmeister das eysen keinen meister leihen Sund selbs bezaichn" . . .

„Item es sol auch das Eysen damit solch der Zinngiesser arbeit nach bewärt beschaw bezeichnet wird in der Beschawmeister gewalt verpetschirdt sein, vnd albeg so dasselbe gebraucht in des meisters gegenbärtigkeit, dem beschawt sol werden. geöffnet und auftan vnd alsdann wann die arbeit beschawt vnd bezaichnet ist wiederumbe verpetschirdt werden muogen."

Deutlicher kann wohl nicht ausgedrückt werden, dass das Stadtzeichen, in diesem Falle wenigstens, lediglich als Beschaumarke gedacht ist. Dafür, dass damit ein Ursprungszeichen verbunden gewesen sein sollte, ist in der ganzen Zinnordnung kein Beleg zu finden. Bei der Übereinstimmung der alten Handwerksordnungen ist nun aber anzunehmen, dass dieser Fall kein vereinzelter ist, sondern dass ursprünglich überhaupt bei den Zinngiessern die Beschau ganz entsprechend wie bei den Goldschmieden gehandhabt wurde, und dass das Stadtzeichen die alte Beschaumarke darstellt, d. h. das amtliche Dokument darüber,



Fig. 5. Prunkteller mit Nürnberger Marke ***A P.***

dass die Arbeit nach den gesetzlichen Vorschriften ausgeführt ist, nicht aber ein Ursprungszeichen, wenn auch nebensächlich dieser Zweck in der Ausgestaltung dieses Stempels zum Ausdruck sollte gebracht worden sein. Manches sogenannte Stadtzeichen, wie die von Strassburg geführte Lilie, die auch andere Städte führen konnten und in der That auch, z. B. auf Fayencen, Goldschmiedearbeiten u. dgl. geführt haben, weist gar nicht so ohne weiteres auf den Ursprungsort hin; zudem kann aber auch aus der Natur der Sache geschlossen werden, dass bei dem im Anfange mehr heimischen Wesen der Zinngiesserei es sich nicht so notwendig finden liess, den Ursprungsort, als vielmehr den richtigen Zinngehalt sowie die ordnungsmässige Arbeit amtlich bezeugt zu sehen.

Nachdem freilich das Gewerbe eine Ausdehnung

gewonnen hatte, welche die Prüfung jedes einzelnen Gegenstandes nicht mehr durchführbar erscheinen liess, an Stelle derselben vielmehr eine Beschau durch Stichproben beim gelegentlichen Umgang der Geschworenen trat, da wurde der nunmehr dem Zinngiesser überlassene Stadtstempel von diesem aufgeprägt und gewissermassen erst nachträglich als Beschaumarke auch für die nichtbeschauten Gegenstände durch die Anerkennung oder vielmehr durch die Nichtverwerfung seitens der Geschworenen sanktionirt. Es verwischte sich solcherart allmählich das Verständnis seiner ursprünglichen Bedeutung, und es wird erklärlich, wie der anfängliche Beschaustempel schliesslich nur noch als Ursprungsstempel angesehen werden konnte. Wie dem aber auch sei, jedenfalls ist er neben dem Meisterzeichen und der Gehaltsmarke das dritte notwendige Element der eigentlichen Zinnstempel. —

Sind nun aber in Wirklichkeit diese Dokumente immer durch besondere Einzelstempel ausgedrückt?

Keineswegs. Wo dies der Fall ist, wo Meisterstempel, Gehaltsmarke und Stadtstempel jeder für sich neben den andern Platz gefunden haben, handelt es sich nicht einmal, wie man doch vermuten sollte, um der Zeit nach sehr frühe Erzeugnisse. Im Gegenteil zumeist um solche, die erst dem 18. Jahrhundert angehören. Schon bei den Arbeiten des 16. Jahrhunderts finden Kombinirungen statt, welche in zwei, häufig sogar in einem einzigen Stempel alle Garantiemarken vereinigen.

Zuerst fällt die Gehaltsmarke weg für diejenigen Gegenstände, welche nach der geltenden „Probe“ hergestellt sind, sie ist durch den Stadtstempel in einzelnen Fällen, wie schon erwähnt, durch eine bestimmte, mit dem Stadtstempel verbundene Jahreszahl vertreten. Es genügen also zwei Stempel: Meisterzeichen und Stadtzeichen, — die am häufigsten vorkommende Art der Markirung.

Dann aber findet auch oft das Meisterzeichen noch auf dem Stadtstempel Platz, nachdem es dem Zinngiesser gestattet war, das Stadtzeichen als Qualitätsmarke selbst aufzudrücken, und es wurde solcherart nur noch ein einziger Stempel gebraucht, der freilich seine rechtmässige Verwendung als durch nachträgliche Beschau seitens der Geschworenen gebilligt voraussetzt. So bestand z. B. der Nürnberger Stempel (nach dem Wappenbilde gemeinhin als „Stadt-Adler“ oder kurzweg als „Adler“ bezeichnet) für das Probezinn aus einem Schildchen, dessen (heraldisch) rechte Hälfte einen halben Adler, dessen linke Hälfte zwei, auch drei Schrägbalken führte; in der „Veldung“ desselben sollte das Meisterzeichen angebracht sein. Gewöhnlich ist das letztere zwischen die Schrägbalken eingeschaltet (Fig. 6); selten nur erscheint es an anderer Stelle, etwa im oberen Teile des Schildes wie bei dem Meister, der mit dem Zeichen H Z märkt. Dagegen kommt auch bei dem Nürnberger Stempel der Fall vor, dass das Meisterzeichen gar nicht in Verbindung mit dem Stadtzeichen gebracht ist, dieses vielmehr ohne jedes „Beigemerk“, lediglich als Qualitätsmarke erscheint. Es handelt sich dann aber immer um solche Gegenstände, die ihrer mehr künstlerischen Ausführung wegen nicht als gewöhnliche Gebrauchsware angesehen sein wollten und auf denen dann der Zinngiesser sich an anderer Stelle namhaft machte. Ein Beispiel davon sehen wir auf der in Fig. 2 dargestellten Zierplatte. Wir kommen auf solche Ausnahmefälle noch besonders zu sprechen.



Fig. 6. Nürnberger Stempel A.

Wo sonst bei kombinirten Stempeln das Meisterzeichen in den Initialen des Namens besteht, und dies ist der gewöhnliche Fall, sind dieselben seitlich, auch wohl oberhalb oder unterhalb des Stadtzeichens angebracht.

Wenn der Meisterstempel für sich neben dem Stadtzeichen ausgeprägt ist, ist die Anordnung häufig und zwar nicht nur bei sächsichen Zinngiessern derart, dass der Stadtstempel zweimal eingeschlagen vorkommt, den Meisterstempel in die Mitte nehmend, entweder in einer Reihe oder im Dreipass mit diesem zusammengestellt.

Für den Ort, wo der oder die Stempel anzubringen seien, war die Form des Gerätes und seine Ausschmückung massgebend. Gewöhnlich ist eine glatte, in die Augen fallende Stelle dafür gewählt; bei bauchigen Gefässen der Henkel, wenn derselbe nicht besonders ornamentirt ist, sonst der Boden; bei Tellern, Schüsseln u. s. w. der Rand oder Boden. —

Die persönlichen Stempel des Meisters pflegte man nach dem Tode desselben, um Missbrauch zu vermeiden, dem Handwerke oder dem Amte zurückzugeben. Je nachdem konnten dies mehrere sein. Schon die verschiedenen Gehaltsbezeichnungen machten die Führung von mehr als einem Stempel notwendig, und wenn wir erfahren, dass ein Nürnberger Meister, weil er das Handwerk nicht weiter treiben will, seine „drei Adler“ in die Lade zurückgegeben habe, so werden wir dies ausser auf den gewöhnlichen Stempel auf solche für andere Feinheitsgrade zu beziehen haben. An manchen Orten wechselten sogar die Meister mit ihren Stempeln, wie es scheint, nach Belieben. So übergab die Witwe Kollmann 1819 nach ihres Mannes Tode, wie Focke mitteilt, nicht weniger als 16 Stempel dem Bremer Amte, die wahrscheinlich nur durch die Jahreszahlen verschieden waren. Aus früheren Zeiten, in denen die Ordnungen strenger gehandhabt wurden, dürften jedoch dergleichen Vorkommnisse schwerlich nachzuweisen sein.

Das wäre dasjenige, was in der Hauptsache über die eigentlichen Zinnstempel zu sagen ist, wie solche vordem in der einen oder andern Form auf den

zum Verkauf gestellten Zinnwaren vorkommen sollten. Marken, wenn auch amtlich vorgeschriebene, welche nur auf einen bestimmten Fall, etwa die Zollbehandlung, sich beziehen, unterliegen nicht dem Begriff Zinnstempel, den wir hier festzuhalten haben. Wenn daher, wie Demiani mitteilt, der Augsburger Conrad Mayer dem aus von ihm 1549—1554 erpachteten böhmischen Gruben herstammenden Zinn einen besonderen Stempel aufschlagen musste, so ist in solchem, selbst wenn derselbe auf einem Geräte vorkommen sollte, doch keine dem Käufer gegenüber ausgegebene Garantiemarke zu erblicken. Darauf kommt es aber bei den eigentlichen Zinnstempeln immer an.

Bei der grossen Wichtigkeit, welche der amtlichen Stempelung innewohnte, fällt es aber doch nun auf, dass in der Handhabung mancherlei Unregelmässigkeiten vorkommen konnten, die auf eine scheinbar lässige Ausführung der bezüglichen Vorschriften schliessen lassen.

Zunächst ist zu bemerken, dass alte Zinngeräte existiren, denen jeder amtliche Stempel und auch das Meisterzeichen fehlt. Derartige ungestempelte Gegenstände stammen durchaus nicht etwa nur aus Zeiten oder Gegenden, in denen die Stempelung noch nicht eingeführt war. Denn wenn auch bei einzelnen gotischen oder vorgotischen Geräten die frühe Zeit ihrer Entstehung oder die keiner Zunftordnung unterworfene Klosterarbeit die Stempellosigkeit erklären könnten, so



Fig. 7. Reichornamentirte Prunkschale. Nürnberger Stempel A.

sind doch die meisten derartigen Vorkommnisse Erzeugnisse späteren Ursprungs, welche durch ihre Ausführung bekunden, dass sie aus Giessstätten hervorgegangen sind, die jedenfalls zur Markirung verpflichtet waren.

Mag nun hie und da wohl aus Nachlässigkeit die Handwerksordnung ausser Acht gelassen worden sein, und mag auch bei Fälschungen, Nachgüssen u. dgl. aus leicht erklärlichen Gründen eine Stempelung unterblieben sein, so muss das doch immerhin als seltenere Ausnahme angesehen werden. Für das Gros der Fälle müssen wir nach anderen Erklärungen suchen.

Wir haben dabei zu berücksichtigen, dass die Stempelung in erster Linie für das zum Verkauf gestellte Zinn, den zinnernen Hausrat, vorgeschrieben war, und dass Preis und Unschädlichkeit des Materials hierbei ganz besonders ins Gewicht fielen. Dieser Gesichtspunkt hatte bei Arbeiten, die sich dem Kunstwerke näherten, nicht in gleichem Masse statt; solche standen über dem gewöhnlichen Niveau und durften wohl anders behandelt werden. Daher finden wir Kunstgegenstände, Prunkstücke wie die grossen Platten in Briot's Art, die Temperantiaplatte, Marsplatte und ähnliche häufig ohne Stempel, und aus demselben Grunde mag für manche kleinere, die nur als Schmuckstücke, für die Kredenz oder dergl., nicht als Essgeräte in Gebrauch kamen, die Stempelung unterblieben sein. Bei geätzten und gravirten Zinngegenständen besserer Art, Hochzeitsschüsseln, Tortenplatten, Kalendertafeln, Epitaphien u. s. w., die ebenfalls häufig, die alten geätzten fast immer, ohne Stempel angetroffen werden, kann dafür aber auch noch ein anderer Grund vorgelegen haben. Hier nämlich mag die künstlerische Ausschmückung, die Erfindung der Zeichnung und ihre Ausführung in dem Metall als der wertbestimmende Faktor angesehen worden sein, welcher aber nicht vom Zinngiesser beschafft wurde. Dieser lieferte vielmehr nur die Unterlage dafür, gewissermassen ein Halbfabrikat, das er als seine Arbeit zu dokumentiren keine Veranlassung fühlen konnte, ja bezüglich dessen es ihm der späteren Bearbeitung wegen vielleicht geradezu untersagt worden war, die glatte Oberfläche durch Stempeleindrücke zu verunzieren.

Möglicherweise gilt ein ähnlicher Grund auch dafür, dass die grossen zinnernen Barock-Altarleuchter in der Regel keinen Zinnstempel aufweisen. Diese Kandelaber sind nämlich meist aus gestanztem, seltener getriebenem Zinnblech angefertigt und verdanken wahrscheinlich ihre spätere Bearbeitung nicht dem Zinngiesser, der vielleicht nicht einmal das Blech dazu ausgewalzt hat. Was dieser aber nicht als von ihm gearbeitete Ware in seinem Laden verkaufte, das zu stempeln wird er sich nicht verpflichtet gehalten haben. Und ebenso wird auch mancher auf Bestellung gelieferte Umguss von altem Zinn oder die Ausführung besonders gelieferter Formen und Modelle die Giessstätte ohne Stempel verlassen haben, so dass wir uns nicht zu verwundern brauchen, wenn wir manchmal vergeblich nach solchen Marken suchen auf Zinnwerken, deren Behandlung gleichwohl erkennen lässt, dass sie der Werkstätte einer hochentwickelten Gusstechnik entstammen. Wir haben uns immer daran zu erinnern, dass die Stempelung dem Käufer eine Garantie bieten sollte, dass eine solche aber überflüssig war, wo, wie beim Umguss von altem Zinn, ein Verhältnis von Verkäufer zu Käufer gar nicht statt hatte.

Weiterhin fällt als Abweichung von den Stempelvorschriften auf, dass mitunter das Prägebild des Stempels nicht durch Aufschlagen des letzteren, sondern bereits im Guss hergestellt worden ist, die Matrize dazu also schon in die Form mit eingeschnitten war. Der Gedanke, dass in solchen Fällen Nachbildungen durch Guss oder Prägung vorliegen könnten aus Formen, die über echt gestempelten Originalen gemacht worden seien, widerlegt sich schon dadurch, dass das gegossene Stempelbildchen über den Grund heraustritt, während das eingeschlagene und ebenso das davon abgeformte in denselben hinabsinkt. Ausserdem spricht aber dagegen die Thatsache, dass Stempel und gleichlautende Gussmarke bisweilen nebeneinander auf demselben Gegenstande vorkommen. Die Gussmarke muss demnach in die Gussform eingeschnitten worden sein.

Gegen ein solches Verfahren würde nun nicht viel zu sagen sein, wenn die als Stempel fungirende Gussmarke nichts weiter als den Ursprung des Gussstückes bezeichnen sollte. Wenn aber der durch jene nachgebildete Stempel den Charakter einer Qualitätsmarke inne hatte, so widerspricht eine solche Behandlung der Gussform, welche jeden beliebigen Abguss aus derselben als von einer gewissen Qualität legitimirt, offenbar den Absichten, die der Einführung der Stempelung zu grunde gelegen haben.

Es scheint nun allerdings, dass ein solches ordnungswidriges Gebaren in der Hauptsache auch wieder nur bei der Herstellung von mehr künstlerisch behandelten, dekorativen Gegenständen für zulässig gehalten worden ist, wogegen die Geräte des täglichen Gebrauches mit grösserer Gewissenhaftigkeit mögen behandelt worden sein. Denn wir finden eingegossene Marken besonders auf reliefirten Ziergeräten, welche einen vielbegehrten Handelsartikel bildeten. Und namentlich ist es Nürnberg, die auf Erhaltung ihrer Handwerksordnungen sonst so stolze Stadt, welche uns am meisten Zinn mit Gussmarken geliefert hat. Das kann jedoch insofern nicht besonders auffällig erscheinen, als hier im 16. und 17. Jahrhunderte die

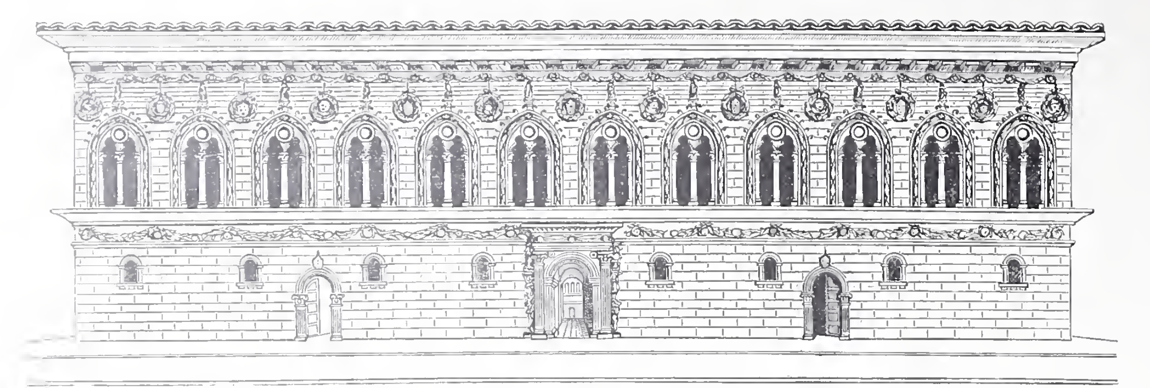
ausgedehnteste Produktion von zinnernen Prunkstücken betrieben wurde, deren Massenabsatz in alle Welt jede Erleichterung in der Herstellung willkommen sein liess. Übrigens kommt die gerügte Unregelmässigkeit auch bei Gegenständen vor, welche aus dem feinsten Zinn hergestellt sind; in solchem Falle kann natürlich von einer betrügerischen Absicht des Zinngiessers nicht die Rede sein.

Bezüglich der regelrecht gestempelten und der gegossenen Marken liegt nun die Sache nicht etwa so, dass es nur Vorkommnisse der einen oder der andern Art aus einer gewissen Form gäbe, vielmehr kommen beide Erscheinungsweisen auch auf sonst ganz gleichen Abgüssen vor. In solchen Fällen muss die Form also eine nachträgliche Bearbeitung erfahren haben, indem das Stempelbild in dieselbe erst dann eingeschnitten worden sein kann, nachdem bereits eine Anzahl von Abgüssen aus ihr genommen worden ist, die den ordnungsmässigen Stempel durch Einschlagen erhalten haben.

Dass auf demselben Gegenstande gelegentlich auch einmal neben der Gussmarke der gleiche Stempel eingeschlagen vorkommt, ist bereits erwähnt worden. Welcher Grund aber für eine so auffällige Markirung bestimmend gewesen sein mag, ist nicht so ohne weiteres zu erkennen. Am wahrscheinlichsten ist es anzunehmen, dass der Giesser seine Marke für alle Fälle in die Form einschneiden liess, weil für einen grossen Absatz nach aussen hin der vorschriftsmässig aufzuschlagende Qualitätsstempel eine besondere Wichtigkeit nicht hatte; für den Verkauf in der eigenen Stadt musste derselbe jedoch angebracht werden. Es würden demnach in solchen zweifach markirten Gegenständen Artikel vorliegen, welche auf dem heimischen Markte zum Verkauf ausgelegt werden sollten.

Schwieriger ist es den Fall sachlich zu erklären, dass zwei verschiedene Gussmarken auf ein und demselben Geräte nebeneinander vorkommen, ein Fall, der allerdings selten vorkommt, den wir aber doch auf einem noch aus dem 16. Jahrhundert stammenden reizend ornamentirten Nürnberger Schmucktellerchen beobachten können. Natürlich hat hier ein Wechsel in dem Besitzer der Form stattgefunden. Allein bei einem solchen durfte eigentlich die alte Marke nicht fortgeführt, sie musste entfernt werden, das ging aus der Forderung hervor, dass kein Meister sich des Zeichens eines anderen bedienen sollte. Nun ist zwar bisweilen zu beobachten, dass ausser einer Gussmarke noch ein fremder eingeschlagener Meisterstempel erscheint, allein da dieser letztere sich von selbst als die jüngere Marke erweist, so konnte, obwohl ein solches Vorkommnis auch nicht als ordnungsgemäss anzusehen ist, dasselbe doch weniger zu Irrtum Veranlassung werden, als wenn zwei gleichwertig erscheinende, aber doch verschiedene Gussmarken auf demselben Gegenstande auftreten. In solchem Falle liegt eine offenbare Nachlässigkeit vor.

Verschiedene Meisterzeichen auf ganz gleichen, notorisch aus derselben Form hervorgegangenen Abgüssen sind nicht so gar selten zu beobachten, ein Beweis, dass die betreffende Gussform von verschiedenen Meistern nacheinander benutzt worden ist. Mitunter kann das infolge einer leihweisen Überlassung geschehen sein. Zumeist jedoch werden wir wohl anzunehmen haben, dass die Form durch Besitzwechsel in das Eigentum eines anderen Meisters übergegangen ist. Jedenfalls hatte der neue Besitzer, auch wenn er nur vorübergehend die Benutzung der Form erhalten hatte, Abgüsse daraus mit seinem persönlichen Stempel zu märken, und die Marke des früheren Besitzers, wenn solche in die Form eingeschnitten war, dadurch zu beseitigen, dass er entweder auf die Stelle im Abguss, wo jene erschien, seinen Meisterstempel aufschlug, oder aber durch Ausschleifen die eingeschnittene Marke aus der Form entfernte. Auf die letztgenannte Weise wurde ein glattes Schildchen hergestellt, auf das im Abdruck der neue Stempel geschlagen werden konnte, wenn nicht an derselben Stelle eine neue Gussmarke eingeschnitten worden war. Das kräftigere Hervortreten der Gussmarke ist ein Beweis für die spätere Abformung. (Fortsetzung folgt.)



Frontentwurf der Medicaeer Bank in Mailand in Filarete's Traktat (nach Oettingen). (Aus Meyer, Oberitalienische Frührenaissance I.) Berlin, W. Ernst & Sohn.

OBERITALIENISCHE FRÜHRENAISSANCE

VON *AUGUST SCHMARSOW*

NICHT Rafael noch Michelangelo, nicht Tizian, noch Rubens, sondern — Rembrandt! hören wir heute von tonangebenden Stimmen in Deutschland als Vorbild für unser künstlerisches Schaffen und Geniessen verkündet. Aber was heisst diese neue Lehre anders, als eine Einseitigkeit an die Stelle der andern setzen? Im Grunde kann doch weder die eine noch die andere bestehen, sobald man sie ernstlich aufs Gewissen fragt. Sowie dem Geschmack sich etwas Nachdenken gesellt, offenbaren sich alle diese Anwandlungen dogmatischer Ausschliesslichkeit nur als verschiedene Phasen einer und derselben, längst widerlegten Thorheit.

Weder die lebendige Kunst noch die gesunde Wissenschaft wird sich der Einsicht verschliessen, dass jedes Ausrufen eines einzelnen Vorbildes nur sehr bedingte Gültigkeit beanspruchen darf. Die lebendige Kunst wird, je mehr der eigene Schaffensdrang erstarkt, jedwedes Ideal aus der Vergangenheit bei Seite schieben. Die gesunde Wissenschaft aber anerkennt alle Perioden der geschichtlichen Entwicklung als gleichberechtigte Gegenstände ihres Strebens nach Erkenntnis, das daneben ebenso wenig nach Verwertbarkeit für heute, wie nach Verwandtschaft mit der Nation des Forschers und der Leser, oder nach der herrschenden Liebhaberei der Kenner zu fragen hat. Solch Schielen nach dem Interessenkreis bestraft sich übrigens immer an der Leistung selbst unmittelbar durch den Zuwachs an Vergänglichkeit ihrer Ergebnisse und ihres Charakters.

Von der Tagesmode nicht begünstigt, aber auch unbekümmert um die wechselnden Launen der Wortführer, und deshalb als Zeugnis ernster wissenschaftlicher Gesinnung, entstanden die Studien über die „Oberitalienische Frührenaissance, — Bauten und Bildwerke der Lombardei", deren ersten Teil über „die Gotik des Mailänder Domes und den Übergangstil", also eine Art Vorgeschichte zum eigentlichen Hauptgegenstand, noch das Jahr 1897 gebracht hat.[1]) Das Buch bedurfte keiner Empfehlung durch Nebeninteressen, um bei allen sachlich denkenden Vertretern der Kunstgeschichte willkommen geheissen zu werden.

Die Wahl des Gegenstandes selbst bekundet im Sinne jener Gleichberechtigung aller Perioden auf dem Forum der Geschichte schon einen Fortschritt, während früher die Bevorzugung der Glanzpunkte oder der „Klassiker" üblich war und so manche Unterlassungssünde verschuldet hat, die wir heute beklagen. Solch ein vernachlässigtes Gebiet ist auch die lombardische Renaissance, und eine Zusammenfassung der Einzelerträge frisch erblühter Lokalforschung, eine durchgreifende Behandlung im Geist der internationalen Kunstgeschichte wäre schon an sich ein Verdienst. Gewissenhafte Bemühungen um die lombardische und venezianische Plastik im 14. Jahrhundert haben den Verfasser ausserdem ganz besonders vorbereitet,

1) *Alfred Gotthold Meyer,* Oberitalienische Frührenaissance. Erster Teil. Mit 10 Lichtdrucktafeln und 80 Abbildungen im Text. Berlin 1897. Verlag von W. Ernst & Sohn. 4°.



Detail vom Portal der Mediciäer-Bank in Mailand.
(Aus Meyer, Oberitalienische Frührenaissance I.) Berlin, W. Ernst & Sohn.

nun die Fülle mannigfaltigen Lebens zu vermitteln, die seit dem Ende des Trecento in diesen Gegenden, aus altem angestammten Besitz und neuen fremdhergekommenen Anregungen aufkeimt. In dem bunten Durcheinanderlauf der Strömungen die Rolle des Führers zu übernehmen, ist freilich keine leichte Aufgabe. Hatte doch Jacob Burckhardt erklärt, „eine Ableitung der oberitalienischen Renaissance aus ihren wahren Quellen zu geben“ sei er nicht im stande. Es giebt auch heute Naturen unter den Fachgenossen, denen eine solche Geduldsprobe widerstrebt. Ein Ziel ins Auge zu fassen, zu dem unsere Wissenschaft gelangen muss, auch wenn es nur langsam durch gemeinsame Bestrebungen erreichbar werden kann, ist eben nicht jedermanns Sache.

Die Stilkritik besonders, deren Mittel hier vor allem für die Lösung des Problems versucht werden, hat mit Schwierigkeiten zu kämpfen, die sie anderswo nicht einmal kennen lernt. Wie eine Masse aus lauter Einzelheiten, an denen doch das Gemeinsame stärker ist als das Besondere, steht der Bildschmuck des Mailänder Domes vor uns. Gerade dieser Mangel des Persönlichen hat gewiss Jacob Burckhardt und seine Zeitgenossen entmutigt oder verstimmt, so dass sie dem „letzten prachtvoll lebenden Sprössling“ der Gotik den Rücken kehrten. Auf der anderen Seite vermisst aber der systematische Denker, der die gesetzmässige Äusserung des Stils verfolgen möchte, auch die Regelmässigkeit und Konsequenz des Formalen. Die feststehende Masse löst sich unter den kritischen Blicken in ein Gewordenes auf, das nur als Werdendes recht verstanden werden kann, indem wir es gleichsam bei seiner Entstehung erhaschen. Wie im fortdauernden Fluss befindet sich die Mannigfaltigkeit des Individuellen, trotz aller Abhängigkeit und Gebundenheit im Schulzusammenhang. Entschlossen und aufopfernd unterzieht sich der Verfasser der mühevollen Sichtung der Formenmenge nach beiden Seiten, im Sinne des einheitlichen Charakters hier und der Künstlergeschichte dort. Dabei ergiebt sich auch eine ganze Reihe stilistisch geeinter Gruppen von Skulpturen, die sich mit einzelnen Künstlerpersönlichkeiten und Schulen in Verbindung bringen lassen. Wir werden mit Meistern wie Giovannino de Grassi und Hans von Fernach, Giacomo und Matteo da Campione, Paolino da Montorfano, dann besonders mit Matteo Raverti und Jacopino da Tradate mehr oder minder bekannt. Aber bei alledem widersetzt sich die Masse der Durchschnittsware, die noch übrig bleibt, einem befriedigenden Ergebnis aller Bemühungen um das Einzelne.[1])

Das erlösende Wort wird doch erst gefunden, wo man den Standpunkt in möglichster Nähe aufgiebt und damit den Anspruch auf selbständige Gültigkeit jedes Einzelwerks dieser Skulptur. Lässt sich doch diese Forderung überhaupt nur verfolgen, wenn man auf dem Gebäude herumklettert; aber alle Stiegen und Dachplatten, die sich darbieten festen Fuss zu fassen, reichen nicht aus für solche Rekapitulation der bildnerischen und dekorativen Bestandteile nach eineinander, wie das Werk von Generationen einheimischer und fremder Steinmetzen im Dienst der Fabbrica del Duomo unter wechselnden Bedingungen einst erwachsen. Nicht dem tektonischen

1) Nur ein Fall sei hier erwähnt, wo mir das Urteil Meyer's nicht zutreffend erscheint, obwohl es gerade den Urkunden stilkritisch zu widersprechen wagt: bei der Statue der heiligen Agnes in der Leibung des westlichen Fensters am nördlichen Querhaus (Abb. 49, S. 76) — „offenbar versetzt“ meint der Verfasser, und deshalb „nicht die S. Agnes des Benedetto Brioschi von 1491, sondern wohl vor 1440 entstanden“. Dieser Annahme einer so frühen Entstehungszeit scheint mir schon das Kostüm, sowohl der Besatz des Leibchens wie der Faltenzug des Kleides zu widersprechen. Typus und Behandlung des Kopfes, der Haare mit dem Kranz darauf, — und das Lächeln wären vielmehr mit Benedetto Brioschi's Madonna auf dem Grabmal des Gian Galeazzo Visconti in der Certosa von Pavia noch, als 1491 entstandene Vorstufe, wohl verträglich.

Zusammenhang des Baues allein, noch dem organischen Zusammenhang der Gestalten können wir nachgehen, dazu will auch das beste Auge und das frischeste Gedächtnis nicht genügen. D. h. befriedigt und beruhigt fühlen wir uns erst, wenn wir den dritten Standpunkt einnehmen: aus grösserer Entfernung den Gesamteindruck umfassenderer Ausschnitte aus dem Ganzen zu gewinnen suchen, oder aber vollends aus der Ferne die malerische Auffassung des vielgestaltigen Marmorgebildes erproben. Wie weit diese beiden Versuche glücken mögen, ist eine weitere Frage.

So bezeichnet auch der Verfasser dem Bildwerk des Mailänder Doms gegenüber den gemeinsamen Charakter als „malerischen Realismus", mit einem Schlagwort, das allerdings die Beziehung zu der allgemeinen italienischen Frührenaissance bedeutungsvoll genug ausdrückt, eben deshalb aber wohl einer genauern Definition seines Sinnes bedurft hätte.

Worin besteht hier das Malerische des Realismus? — Ist es ein Grad der Wirklichkeitstreue, der die Grenze der plastischen Auffassung im eigentlichen Sinne überschreitet, sozusagen die Farbe hinzufordert oder gar mit ihrer Wirkung wetteifert, so dass die Nachahmung des Stofflichen, in Gewändern Haaren Beiwerk, mancherlei Interessen erweckt, die dem Standbilde für sich fernzubleiben pflegen? Sind es diese technischen Raffinements, die auf Mitwirkung des Lichtes rechnen und eben dadurch zugleich Beziehungen zur örtlichen Umgebung herstellen, so dass wir angeleitet werden, die Einzelfigur im weiteren Zusammenhang mit ihrer Nachbarschaft zu betrachten? Solche Erscheinungen am Naturvorbilde sind zum Teil noch für den Standpunkt in der Nähe wirksam und werden nacheifernd besonders von der Kleinmalerei, der Niederländer z. B., wiedergegeben; damit aber wären Beziehungen genug zu Malern wie Gentile da Fabriano, Vittore Pisano und Jacopo Bellini gewonnen, die damals in Oberitalien den Ton angaben. Zum Teil aber drängen solche Beobachtungen zu weiterem Abstand und von dem Einzelding zum eigentlichen Bilde hin, das etwa im Rahmen benachbarten Strebewerks sich flächenhaft ausbreiten und zusammenschliessen könnte. Solche Auffassung lockt schon in perspektivische Konsequenzen.

Wie aber steht es endlich mit der Bezeichnung „malerisch" auch für das Ganze, im Sinne des Fernbildes? Wie weit kämen wir da mit dem schimmernden und flimmernden Gebilde aus weissem Marmor, als welches der Mailänder Dom dasteht, und unter dem wechselnden Himmel zwischen Po-Ebene und Alpen-Region? Sollte da nicht ein grundsätzlicher Unterschied einleuchten, z. B. von S. Marco in Venedig, dessen malerische Gesamtwirkung als geschichtliches Gewächs neuerdings erst von Carl Neumann geschildert ist — fast allzu glühend in morgenländischen Tinten, aber bedeutsam für das byzantinische Erbteil farbiger Pracht inmitten der feuchtwarmen Atmosphäre der Lagunenstadt.

Damit erst wären wir auf dem Wege, dem durchgehenden Charakter der oberitalienischen Kunst in vollem Umfang beizukommen und doch der angestammten Besonderheit der verschiedenen Provinzen auch gerecht zu werden. Zwischen Mailand und Venedig liegt ja noch das veronesisch-paduanische Kunstgebiet, das für diese Entwickelung seit 1370 etwa so wesentliche Beiträge geliefert hat. In dieser Vermittlung gerade muss die Geschichte der Malerei selbst den „Bauten und Bildwerken" erklärend zu Hülfe kommen, die man nicht ungestraft für sich allein zu behandeln versucht.

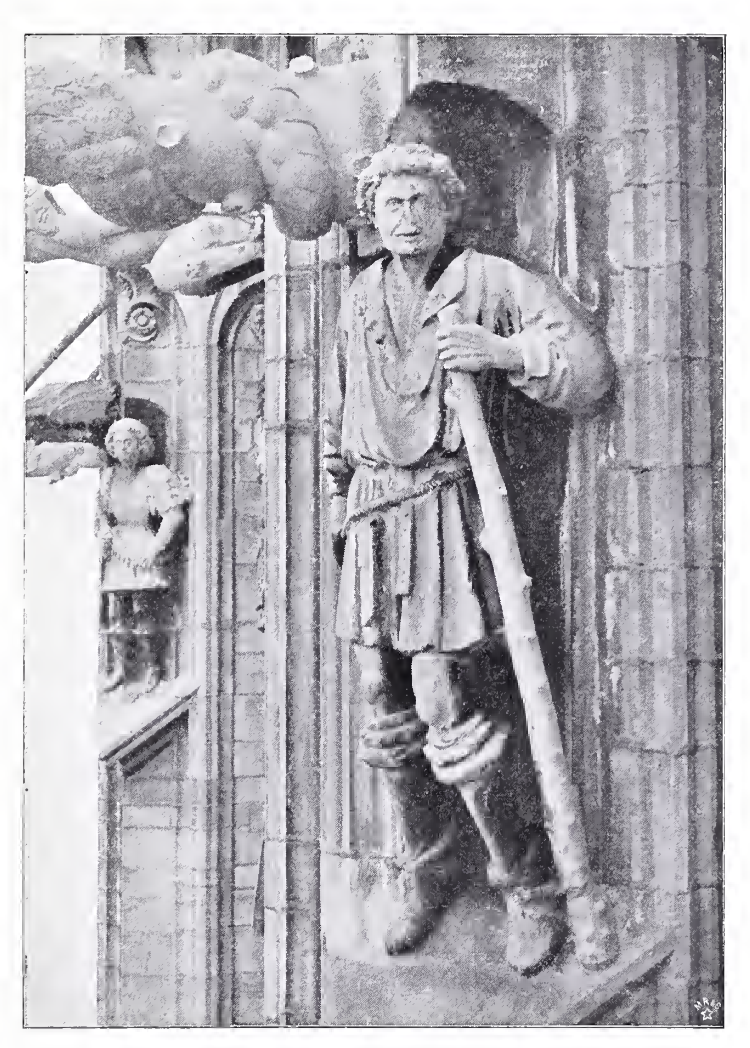
Erst auf diesem Grunde des Gemeinsamen wird sich auch die andere Schwierigkeit überwinden lassen, die eine herkömmliche Terminologie, in Architektur und Dekoration besonders, der einheitlichen Charakteristik des Stiles noch entgegenstellt, — ein Widerspruch, der dem Verfasser erst im Laufe seiner Arbeit selbst bewusst geworden scheint, so dass sich sein ästhetisches Urteil in den Schlusskapiteln und der Vorrede sehr wesentlich von dem der Einzelstudien in Mailand unterscheidet.

Bei der Gegenüberstellung mit den Florentinischen Zeitgenossen zumal „rücken diese lombardischen Künstler fast völlig in den Kreis der Gotiker zurück; denn der Einfluss der Antike scheidet aus den für ihre Kunstweise bezeichnenden Elementen vollständig aus", — heisst es Seite 139. Steckt da nicht die alte Definition der Renaissance als Nachahmung der Antike? — d. h. eine oberflächliche Formel, mit der wir doch kaum der einen Hälfte der Quattrocentokunst, und zwar der schwächeren Seite nur, gerecht zu werden vermögen.

„Und trotzdem war es berechtigt, auch den geschilderten Bildschmuck der Mailänder Kathedrale bereits im Zeichen der Übergangskunst von der Gotik zur Renaissance zu behandeln." Gewiss, und der Verfasser geht ja noch weiter, indem er als Gesamttitel seines Buches die „oberitalienische Frührenaissance" wählt. Wäre das nur ein Zugeständnis an die Zugkraft des Schlagwortes? Meiner Überzeugung nach geschieht auch diese Benennung mit vollem Recht, ebenso in der Lombardei wie in Venedig. Hier gerade wird die Beziehung zu den nördlichen Nachbarn wichtig, vor allen Dingen zu Deutschland, und damit die innerliche Verwandtschaft zur nordischen Renaissance, die etwas ganz anderes ist und zeitlich viel früher beginnt als die bislang so genannte „deutsche Renaissance" in den Tagen der Vischer und Holbein, auf die Meyer uns hinweist. Die Gliederung des ganzen Stoffes nach der bisherigen Terminologie

in die drei Hauptabschnitte „Spätgotik", — „Übergang", — „Blüte", wie er sie durchführen will, mag dem Laienverständnis zu Liebe ja stehen bleiben; aber sie drängt den Tieferblickenden zu der brennenden Frage, die gründlichst zu erledigen war: was ist überhaupt die Spätgotik in Oberitalien? — und wo liegen ihre nächsten Analogien, — im Süden, im Centrum der italienischen Renaissance am Arno, oder im Norden, bei den germanischen Stammverwandten dieser Lombarden?

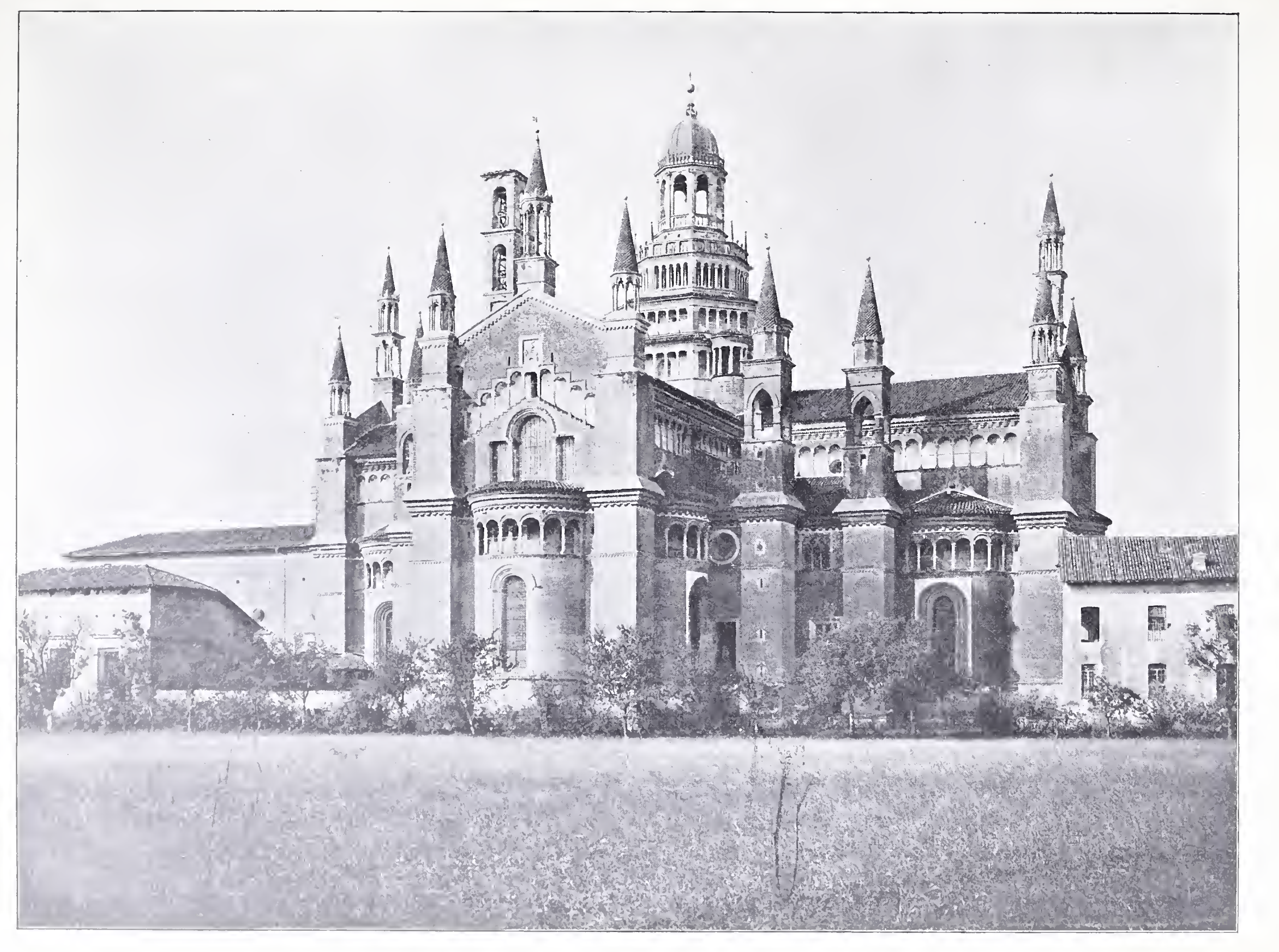
Damit würde dann energisch an der alten formalen Definition der Gotik und der Renaissance gerüttelt, und mit der „antikischen Art" kommen wir in Oberitalien vollends nicht aus. Wie verträgt sich die Erscheinung, als deren Hauptkörper der Mailänder Dom dasteht, dieses Specimen der sogenannten „Spätgotik", mit der ganz anders gearteten Backsteinarchitektur der Lombardei ringsum? In den Augen der Florentiner und aller eifrigen Anhänger des neuen Stils, wie schon Filarete, war er doch ein corpus delicti, ein „Barbarismus" — so sehr auch dieser unklare Kopf in seiner Praxis der gotischen Formensprache noch seinen Tribut zollt.



Gigant vom Mailänder Dom. (Aus Meyer, Oberitalienische Frührenaissance I.) Berlin, W. Ernst u. Sohn.

Da stehen wir vor dem zweiten Kapitel über Filarete, wo am Ospedale Maggiore die Unzulänglichkeit unserer formalen Definitionen der Stile zum Austrag kommen musste. Denn bei den spärlichen Ueberresten, die von der Wirksamkeit dieses Florentiners im Mailändischen erhalten geblieben sind, kann nur ein ausgiebiger Rückblick in seine frühere Thätigkeit, besonders als Bronzebildner in Rom, uns befähigen, die schwierige Aufgabe der stilkritischen Forschung nach seinem Beitrag zur Entwicklung der oberitalienischen Renaissance befriedigend zu erfüllen. Dafür reichen die Vorarbeiten nicht aus, auf die Meyer sich berufen konnte. Was Litteraten und Archäologen über Antonio Averlino geschrieben haben, ist für die Charakteristik seiner Kunst — so wenig schöpferisch sie sein mag — doch allzu ärmlich ausgefallen, als dass man sich dabei beruhigen dürfte. Das Interesse für die dargestellten Gegenstände und für den poetischen Inhalt der Reliefs lässt die Stilkritik ganz leer ausgehen. Was nützt selbst der Hinweis auf das antike Vorbild seines Rankenwerks, wenn der Unterschied seiner Behandlung und der Grad seines Anschlusses an dies Beispiel nicht dabei zur Sprache kommt? — In den Hauptfeldern mit Einzelfiguren in der Mitte seiner Thürflügel, in den zeitgeschichtlichen Darstellungen der Friesstreifen dazwischen, in den Martyrienbildern darunter und dem leichten Bilderspiel um das schwere Gerank als Einrahmung, — lassen sich nicht weniger als vier, ja fünffach verschiedene Arten der Reliefkunst beobachten. Wie viel oder wie wenig geht auf die antiken Vorlagen zurück? Welche bedeutende Rolle spielt daneben etwa das Vorbild Pisanello's, mit seinen Medaillen, deren Vorderseite schon das antike Profilporträt bedeutsam abwandelt, deren Rückseite vollends in ihrer verschiedenen Behandlungsweise, von plastischer Körperlichkeit zu malerischer Bildlichkeit hin, eine ganze lehrreiche Entwicklungsgeschichte dieses Nachbarn erkennen lassen, der sicher ebenso zwischen Mittelitalien und dem Norden vermittelt hat, wie Niccolò d'Arezzo und Ghiberti-Schüler, wie Donatello, Filarete u. a. in umgekehrter Richtung.

Nur mit Hilfe solcher Voruntersuchung über die mitgebrachten Kunstmittel Filarete's konnte der Übertragung in Terrakotta wieder abgefragt werden, was in Mailand auf ihn persönlich zurückgeführt



Certosa bei Pavia: Choransicht. Phot. Brogi.

werden darf. Die frappante Übereinstimmung einiger Überreste in Castiglione d'Olona mit ältesten Bestandteilen des Ospedale Maggiore ist auch Meyer aufgefallen. Sollte denn aber die Analyse des Baustiles, den wir in zahlreichen Entwürfen seines Traktates studiren können, nicht weiter verwertbar sein? Ich entbehre auch hier die Schärfe der Charakteristik, zu der bei Robert Dohme und W. v. Oettingen doch Anläufe vorhanden sein sollten. Vielleicht versteht Meyer nun, weshalb mir so viel daran gelegen war, die „florentinische Oase“ in Castiglione d'Olona und die Kolonisation durch den ersten Träger, Niccolò d'Arezzo mit den Seinen, so scharf, ja schroff wie irgend möglich zunächst von den Annäherungsversuchen eines Eingeborenen wie Jacopino da Tradate zu unterscheiden. Die Bedürfnisse der Stilkritik fordern solche Hilfskonstruktion, die man nach gelungener Beweisführung als provisorisches Auskunftsmittel wieder abbrechen mag, aber nicht eher, solange die Grenzen noch so ineinander zu fliessen drohen, wie z. B. zwischen den Figuren des Niccolò d'Arezzo und Papst Martin V. von Jacopino da Tradate.

Geht es dem Verfasser nicht ähnlich noch mit Filarete und ebenso vielleicht auch mit Michelozzo? Die Nachweise von Werken des Letzteren in Ragusa und in Montepulciano, die mir seit 1890 geglückt waren, sind für die Auseinandersetzung zwischen Spitzbogen und Rundbogen, um nicht zu sagen zwischen Gotik und Renaissance, leider nicht so ausgebeutet, wie es hier geschehen musste. Oder war es Vorsicht gegenüber meinen Entdeckungen? — dann darf ich nichts mehr sagen, als dass es mir leid thut. Die Lösung des Problems ist nur mit ihrer Hilfe zu finden. Beweis: die Medicäerbank und die Portinari-Kapelle. Der Hinweis auf die Beziehung Michelozzo's zu Luca della Robbia im Archivio storico dell' Arte 1893 ist M. Marcel Reymond (Les della Robbia 1897) nicht entgangen. Diesen französischen Schriftsteller über die toskanische Skulptur überschätzt jedoch Meyer an allen Ecken und Enden, so dass wir uns nicht wundern dürfen wenn die eigene stilkritische Analyse des Engelreigens im Tambour der Kuppel an S. Eustorgio wieder zu kurz kommt. Die alte Gewohnheit unserer Kunsthistoriker, durch eifriges Lesen neuester Litteratur sich selbständiges Denken und selbständiges Sehen zu vertreiben, bricht überhaupt an den Stellen wieder durch, wo das Fertigschaffen des Buches gedrängt hat.



Gigant am Mailänder Dom. (Aus Meyer, Oberitalienische Frührenaissance I.) Berlin, W. Ernst u. Sohn.

Da sind denn Rückfälle aus dem sonst so nachdrücklich betonten stilkritischen Bestreben unvermeidlich. Ich freue mich der Fortschritte zu sehr, um sie beim Bildwerk, etwa oberhalb des Hauptportals am Dom von Como, noch besonders hervorzuheben.

Nur auf dem Gebiete der Baukunst muss noch ein Punkt berührt werden, von dem die Erfüllung der ganzen gestellten Aufgabe wesentlich abhängt. Es handelt sich um die Kehrseite unserer bisher geprägten Terminologie, die sich mit rein formaler Unterscheidung der Stile, und zwar der tektonischen Einzelformen begnügt. Jacob Burckhardt erst hat mit der Bezeichnung „Raumstil“ für die italienische Renaissance auch die Rückseite aufgedeckt, die man lange überhaupt nicht sehen konnte, und damit ist wohl eigentlich ausgesprochen, dass sie als Hauptseite betrachtet werden sollte, selbst wenn er selbst der eigenen Schulung an der Antike gemäss überall wieder in die Analyse der Schauseite zurückgleitet, wo von Säulenordnungen und Pilasterstellung, von geradem Gebälk oder Bogenreihen, von organischem Aufbau und dergleichen die Rede ist, Kunstmitteln der klassischen Architektur, die der Renaissancebaumeister doch nur als Einkleidung, wenn nicht als konventionelle Dekoration verwertet haben soll. Die Raumbildung selbst aber, die der älteren Methode unserer Forschung so leicht unter den Händen wieder entschwindet, weil sie eigentlich nur an Ort und Stelle studirt werden kann, in unseren Publikationen der Denkmäler dagegen fast nirgends ausgiebige Berücksichtigung gefunden hat, beansprucht diese wichtige Stelle doch nicht allein in der Baukunst der Renaissance; auch die Spätgotik in Deutschland ist ohne sie durchaus unverständlich als eigener Stil: wie viel mehr also in Italien, wo die ausgesprochene

Neigung zur Weiträumigkeit schon in frühen gotischen Kirchenbauten ebenso wie in der Blütezeit des romanischen Stiles, besonders in Oberitalien, als wichtigster Charakterzug hervortritt. Wenn wir danach schon allgemein die italienische Gotik von sonstigen nationalen Umbildungen des französischen Bausystems unterscheiden, so liegt in der Raumgestaltung gewiss der goldene Schlüssel zum Verständnis des Gemeinsamen, das die Spätgotik in der Lombardei mit den einheimischen Denkmälern romanischen Stiles auf der einen Seite und mit den herrlichsten Leistungen der Renaissance, dem Stile Bramantesco auf der andern verbindet. So erst begreifen wir, mit welcher Leichtigkeit der Backsteinbau dieser Gegend aus der mittelalterlichen Tradition, besonders der spätromanischen, in die Renaissance übergleitet.

Auch Meyer versäumt nicht bei der Besprechung der Certosa di Pavia auf die Abteikirche von Chiaravalle und ihre Verwandten zurückzuweisen. Aber bei ihm ist Raumgestaltung kaum etwas anderes als Planbildung, während in der Ausbildung des Raumvolumens erst nach allen drei Dimensionen auch der Wert der raumschliessenden und raumöffnenden Faktoren und vor allen Dingen die malerische Wirkung der Perspektive und der Lichtzufuhr zum Austrag kommen kann.

Da stecken noch ungelöste Probleme, deren klare Darlegung wenigstens in begrifflicher Schärfe für die Fortsetzung des Buches unerlässlich scheint, zumal wenn die genetische Erklärung der oberitalienischen Renaissance, die Herleitung aus ihren wahren Quellen mit Erfolg versucht werden soll. Zu diesen wahren Quellen gehört auch der angestammte Zusammenhang der nationalen Kunst dieser Lande am Fusse der Alpen mit dem germanischen Wesen. Und dieser Rechtstitel ist sogar weit bedeutungsvoller als die Beglaubigung, welche die Wiederaufnahme der antiken Formensprache so beträchtlich später, — aber bisher als untrügliches Wahrzeichen der eingetretenen Renaissance allein anerkannt, — hinzubringt. Die „germanische Renaissance ist nur die Wiedergeburt des Menschen von Innen her“, darf ich mich selber citiren, und auch die Einkleidung in gotische Einzelformen, die noch lange fortdauert, darf uns nicht darüber täuschen, dass das treibende Moment des neuen Stiles schon vorhanden ist und in der Entdeckung des Malerischen ebenso wie in der Weite der Raumgestaltung bereits vollauf seinen Ausdruck findet, ehe noch die plastische Gliederung des einzelnen nach Art der italienischen Renaissance als weitere Folgerung adoptirt wird.

„Die Raumbildung ist das stilbildende Prinzip der Architektur zu allen Zeiten, und nicht die Formbildung im Einzelnen oder die Behandlung des Materiales im Kleinen.“ Das gilt auch hier in Oberitalien wie in Deutschland um die Wende des 14. ins 15. Jahrhundert. Deshalb ist von der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig als kunsthistorisches Thema einer Preisarbeit schon 1896 eine Untersuchung der sogenannten Spätgotik in Sachsen als Raumstil verlangt worden, dessen ästhetische Charakteristik und genetische Erklärung auf die früheren Phasen der nämlichen Entwicklung in Süddeutschland, wie im Norden Rücksicht zu nehmen hatte. Die Leipziger Doktordissertation, die inzwischen aus dieser Aufgabe hervorgewachsen ist, wird über die Notwendigkeit einer entsprechenden Abänderung in der üblichen Teilung der kunsthistorischen Stilperioden weitere Rechenschaft geben.

Damit erst wären die neuen Begriffe gewonnen, auf Grund deren eine einheitliche Verständigung im Sinne der internationalen Kunstgeschichte auch für die Hauptabschnitte der oberitalienischen Renaissance möglich wird. A. G. Meyer's Buch bezeichnet jedenfalls einen weiteren Schritt auf unserm Wege zum objektiven Verständnis, das allen Perioden gleichermassen gerecht zu werden trachtet und die Bedeutung jeder einzelnen an ihrer Stelle anzuerkennen gewillt ist. Dadurch wird auch das Ganze gewiss wertvoll werden für die gewissenhafte Erforschung der verschiedenen Beiträge, die aus allen Provinzen Italiens zusammenströmen zur Förderung des gemeinsamen Ideales. Wenn noch im Stil Bramante's in Rom von dem grössten Kenner seines Schaffens, Heinrich von Geymüller, die Aneignung so wundervoll belebender Elemente wie „die rhythmische Travée“ aus den mittelalterlichen Kirchenbauten der Lombardei anerkannt wird, so dürfen wir annehmen, dass es mit den herrlichsten Gedanken seiner Raumkunst gerade da nicht anders sein wird, wo er über alle vorhandenen Vorbilder der spätrömischen Antike hinausgeht zu dem glücklichsten Zusammengreifen der plastischen und der malerischen Renaissance.

* * *

Wenn aber am Schluss des ganzen Werkes von A. G. Meyer „eine Rückschau über die Hauptmotive der specifisch lombardischen Frührenaissance im Sinne einer Stillehre“ gegeben werden soll, so werden wir noch einmal zu dem Gesichtspunkt zurückgeleitet, von dem unsere Besprechung ausgegangen war. Der Ausdruck „Stillehre“ wird bisher so vorwiegend im normativen und pragmatischen Sinne gebraucht, dass wir auch hier zunächst an eine Weisung für den ausübenden Künstler denken werden, den Stil nachzubilden, zumal wenn sie im Wirkungskreis einer technischen Hochschule auftritt. Es wäre somit als Ziel auch dieses Verfassers nicht mehr die historische Erkenntnis in rein wissenschaftlicher Auffassung um ihrer selbst willen, sondern die Verwertbarkeit für die Gegenwart, ein knapper Leitfaden zur Nachahmung eines

bestimmten Vorbildes aufgestellt. Wenn das der Fall ist, so dürfen wir die Bedenken nicht zurückhalten, die wir auch den Predigern anderer, unserer Nation innerlich noch näher stehender „Klassiker" der Vergangenheit entgegen gestellt haben.

Die geschichtliche Erscheinung, deren vielfache Bedingtheit durch besondere zeitliche und örtliche Verhältnisse soeben dargelegt worden, dann als Vorbild zur Nachachtung anempfehlen, zu einer Zeit und an einem Ort, wo diese Bedingungen sicher nicht so zusammentreffen, das ist doch wohl an sich schon ein logischer Widerspruch. Die spezifisch lombardische Frührenaissance ist vom Verfasser selbst als ein „Mischstil" charakterisirt worden, als eine „Kompromisskunst", die man überhaupt nur in sehr relativer Bedeutung als „Stil" gelten lassen könne, — nämlich als historischen Stil, so weit diese Denkmäler mit ihrer Stätte und ihrer Zeit untrennbar verbunden sind, soweit also an eine Wiederholung desselben Phänomens überhaupt nicht gedacht werden darf.

Und selbst wenn die zusammenfassende knappe Stillehre sich nur auf das „historisch massgebende Stilbild der lombardischen Frührenaissance" beziehen sollte, dessen Vorstufen nur im ersten Band behandelt werden, so bleibt ein starker Zweifel an dem normativen Wert ihrer Denkmäler bestehen. Die Kunstgeschichte Frankreichs hat gelehrt, welche Früchte die Nachahmung der oberitalienischen Renaissance im Norden zeitigen muss. Die Franzosen haben ihre eigene Renaissance ja wesentlich aus diesen Quellen der nächst benachbarten Gebiete geschöpft, seitdem sie unter Karl VIII. zum ersten Mal ihrer ansichtig geworden. Und was wir bis heute unsere „deutsche Renaissance" zu nennen gewöhnt sind, beruht ja wesentlich auf der Nachahmung derselben lombardischen Vorbilder, die den deutschen Künstlern, sowie sie über die Alpen kamen, zuerst ins Auge fallen mussten. Die Einkleidung in antikischen Formenkram, der den heimischen Verhältnissen entsprechend erst recht verkleinert und zerstückelt ward, nahm viel gute Kräfte gefangen, die nicht so starke Originalität des eignen Wesens mitbrachten wie der männliche Albrecht Dürer.

Wenn man uns im 20. Jahrhundert ernstlich zumuten würde, noch einmal in die Kinderschuhe zurückzuwachsen, die unsere deutsche Kunst vor vier Jahrhunderten getragen, — dann hätten wir es sicher mit nichts anderem zu thun, als mit der Geschmacksverirrung historisch verbildeter Einzelköpfe, und unsere geschichtlichen Studien würden uns zum Fluche. Wir könnten nichts Besseres thun, als die Einseitigkeit im voraus zu brandmarken, wie den Rembrandtkultus oder den Correggiotaumel „im Sinne einer Stillehre". Soll diese Stillehre der lombardischen Renaissance dagegen nichts anderes sein als eine systematische Darstellung des Stiles, wie Jacob Burckhardt sie so gern zusammengefasst oder wie Schnaase sie so meisterlich für die Baustile des Mittelalters gegeben hat, — dann natürlich „nichts für ungut!" und niemand wird eine solche Leistung freudiger anerkennen als der Vertreter der Kunstgeschichte.



Sockelfigürchen einer Statue des Mailänder Doms.
(Aus Meyer, Oberitalienische Frührenaissance I.) Berlin, W. Ernst u. Sohn.

BÜCHERSCHAU

Randzeichnungen von Wilhelm Steinhausen zur Chronika eines Fahrenden Schülers von *Clemens Brentano.* Frankfurt a. M., Verlag von Heinrich Keller. gr. Quart. Preis 18 Mk.

Diese Randzeichnungen Wilhelm Steinhausens können als eine köstliche Nachblüte unserer romantischen Zeit bezeichnet werden. Der Maler hat sie offenbar, ohne zunächst an die Veröffentlichung zu denken, in stillen Stunden der Erbauung zu seiner eigenen Freude im Jahre 1873 in München zu entwerfen angefangen und den grössten Teil des vorliegenden Werkes bereits vor zwanzig Jahren vollendet. An Frische und Schönheit haben sie in der langen Zeit seit ihrer Entstehung nicht verloren, und wir können ihrem Urheber nur Dank wissen, dass er sie jetzt, da er sich mehr und mehr zur allgemeinen Anerkennung durchgerungen hat, der von Tag zu Tag wachsenden Gemeinde seiner Anhänger nicht mehr vorenthalten hat. Er stellt sich mit diesem Werk den Leistungen Ludwig Richter's, Schwind's und Steinle's ebenbürtig zur Seite, behauptet sich aber als ein durchaus eigenartiger Meister, dessen Hauptstärcke in der selbständigen Ausbildung der Pflanzenornamente zu liegen scheint, der aber auch den Sinn für die grosse Komposition besitzt und mit Wenigen viel zu sagen weiss. Wir heben zur Begründung dieser Behauptung das die ganze Seite füllende Blatt hervor, auf dem die Morgensonne über einer reichen, mit wenig Strichen monumental gestalteten Gebirgslandschaft aufgeht und Gott Vater, über den Wolken thronend und umgeben von den himmlischen Heerscharen, segnend die Hände über die zu seinen Füssen liegende Landschaft ausbreitet. Wer die Lithographien Steinhausen's kennt, wird in diesem Blatte sofort den Stil des Künstlers wiederfinden, während wir in den, wie wir annehmen, älteren Waldbildern in Steinhausen einen feinsinnigen Landschaftsmaler begrüssen, von dem wir bis dahin noch nichts gewusst haben. Das Rundbild mit der Mutter, die ihrem Knaben das Beten lernt, erinnert an ähnliche Schöpfungen Schwind's ist aber anmutiger und weicher geraten, als die Gestalten des Wiener Meisters uns in der Regel entgegentreten. Ein besonderer Vorzug der Randzeichnungen besteht endlich darin, dass sie sich eng an den Text Brentano's, der bekanntlich Fragment geblieben ist, anschmiegen. Eine Leistung ersten Ranges ist der auf wundervolles Büttenpapier gedruckte Schriftsatz, der in der Buchdruckerei der Nationalen Verlagsanstalt in München hergestellt worden ist. Auf derselben Höhe steht der Lichtdruck der Verlagsanstalt F. Bruckmann in München, sodass alle in Betracht kommenden Faktoren ihr Bestes gethan haben, um das Werk zu einer höchst willkommenen Gabe für den Weihnachtstisch des deutschen Hauses zu gestalten.

H. A. LIER.

Studien und Phantasien von *C. von Rappard.* München, Kommissionsverlag der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., Berlin, Kommissionsverlag von Schmid & Francke, 1897. gr. Fol.

Wer die vorliegende Sammlung von Kunstblättern richtig würdigen will, wird gut thun, in dem Titel mehr die Phantasien als die Studien zu betonen. Das phantastische Element herrscht nämlich in ihr entschieden vor und zwar nicht nur, wenn man den Inhalt, sondern auch wenn man die Ausführung der einzelnen Blätter ins Auge fasst. Die Künstlerin hat sich der Hauptsache nach damit begnügt, ihre zum Teil seltsamen Einfälle in durchaus allgemeinen und unbestimmten Umrissen wiederzugeben, wobei sie vor allem auf dekorative Wirkungen ausging und namentlich durch die Gegenüberstellung heller und dunkler Partien zu wirken suchte. Man wird ihr eine gewisse Geschicklichkeit in dieser Beziehung nicht abstreiten können, dagegen aber ein sorgfältiges Naturstudium aus ihren Zeichnungen nicht ableiten wollen. Am glücklichsten ist sie in der Schilderung des wilden, aufgeregten Meeres, das sie in mehreren Blättern mit grosser Verve behandelt hat. Recht effektvoll macht sich auch ihre Rekonstruktion des antiken Sorrent mit dem Vorgebirge des Barbarossa. Dagegen ist ihre Erfindung in den vier zusammengehörigen Blättern, welche die Schuld und ihre Sühne darstellen sollen, ziemlich dürftig, ein Urteil, das wir auch auf die Schilderung der französischen Revolution und auf das „Schöpfungspause“ betitelte Blatt ausdehnen möchten. Ganz unverunglückt scheint uns die als „Gaudeamus“ bezeichnete Rötelzeichnung zu sein, auf der uns der fröhliche Tanz der Jugend auf sonniger Wiese vorgeführt wird, wozu ihr das Alter aufspielt. Dass die Künstlerin im Ölbild Anerkennenswertes leistet, darf man aus der Reproduktion ihrer Licht- und Charakterstudie schliessen, die die „Sibyllen“ in eigenartiger Auffassung darstellt. Die technische Wiedergabe der Zeichnungen, die bis auf wenige Ausnahmen von der Bruckmannschen Verlagsanstalt in München besorgt worden ist, steht auf der Höhe der Zeit. Auch die Mappe, welche die Blätter umschliesst, ist mit viel Geschmack angefertigt worden. *H. A. LIER.*

„Lasset die Kindlein zu mir kommen!“ Eine Festgabe für das deutsche Haus. — Geschichten aus dem Leben Jesu nach der Bibel für Kinder erzählt von *Cath. Steinkamp.* Mit Bildern von *Eduard Kaempffer.* Verlag von J. A. Steinkamp in Duisburg. Fol. 8 Mark.

Eine mit den Mitteln der modernen Kunst entworfene und auf der Höhe der modernen Technik stehende Kinderbibel zu schaffen, ist eine Aufgabe, die einen Künstler unbedingt reizen muss, und zwar um so mehr, je schwieriger sie ist. Diese Schwierigkeit besteht vor allem in der Notwendigkeit, das richtige Mass realistischer Durchführung zu finden und dabei den Charakter der überlieferten heiligen Geschichte nicht zu zerstören. Nach unserer Meinung hat *Eduard Kaempffer* diese Aufgabe in dem oben angezeigten Prachtwerk noch nicht völlig gelöst, aber er ist ihrer Lösung doch ziemlich nahe gekommen. Am wenigsten befriedigt uns die Figur des Heilandes selbst, die uns zu unbedeutend erscheint und sich in den Grenzen der in neuerer Zeit Mode gewordenen Darstellung Christi als Wunderthäter hält, d. h. nach unserer Auffassung zu wenig religiösen Gehalt besitzt. Die Komposition dagegen verdient wegen ihrer Frische und Eigenart viel Lob, die realistischen Zuthaten namentlich in den Textillustrationen sind zum Teil vorzüglich gezeichnet, und die ornamentale Ausstattung der einzelnen auf starkes Kartonpapier gedruckten Blätter ist nicht nur hoch modern, sondern verrät auch einen entschieden dekorativen Geschmack. Die technische Durchführung der dreizehnfarbigen Vollbilder, die nur mit den Mitteln des Buchdrucks hergestellt sind, ist überaus interessant und stellt der Druck- und Verlagsfirma ein glänzendes Zeugnis für ihre Leistungsfähigkeit aus. *H. A. LIER.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. IX.

ORIGINALRADIRUNG VON FELIX HOLLENBERG.



DAS TESTAMENT DES MOSES

VON *ERNST STEINMANN.*

KEINER der Heroen, Propheten und Patriarchen des alten Bundes hat in der bildenden Kunst eine so glorreiche Verherrlichung gefunden wie der Gesetzgeber vom Berge Sinai. An altchristlichen Sarkophagen begegnet uns sein Bild unzählige Male, in altchristlichen Bilderkreisen verweilten die Künstler besonders gerne bei seinen Wundern und Thaten, in denen die Kirche das Leben des Weltheilandes versinnbildlicht und vorbedeutet sah. Schon der Spanier Prudentius hat in seinem Dittochäum das Leben des Moses von seiner Berufung bis zu seinem letzten Wunder in der Wüste im einzelnen geschildert, Sixtus III. (432—440) verherrlichte seine Thaten in dem ersten Marientempel Roms auf dem Monte Esquilino in heute noch erhaltenen Mosaiken, Papst Formosus (891—896) hat in jenem grossartigen Bilderkreise, der die Hochwände der Petersbasilika zierte, die Wunderthaten des Moses vor Pharao und den Auszug aus Ägypten von seinen Malern mit besonderer Ausführlichkeit erzählen lassen. Aber weil der Zweck aller dieser Bildercyklen kein anderer war, als das Interesse am Gegenständlichen bei den Gläubigen zu wecken, ihr Verständnis für die Heilsthatsachen zu fördern, so musste der Held gleichsam überall in der Handlung untergehen. Fehlte doch auch überdies den handwerksmässig gebildeten Künstlern zur Ausgestaltung eines individuellen Charakters damals überhaupt noch die Kraft. Wie ideal hat selbst noch ein Giotto eine ihm zeitlich so nahestehende, plastisch so greifbare Persönlichkeit, wie die des heiligen Franciskus gefasst, wie vollständig verflacht jegliche Charakterschilderung unter seinen Schülern!

Erst der Renaissancekunst und ihrer Begeisterung für starke Individualitäten konnte es gelingen, den Helden der ruhig epischen Erzählung über seine Umgebung hinauszuheben, seinen Charakter vor den Augen der Beschauer scharf und klar zu entwickeln, seine geistige Überlegenheit auch äusserlich zum Ausdruck zu bringen. Damals entstand das Porträt, damals wurden die klassischen Idealtypen Christi geschaffen, damals haben die grössten Meister der Frührenaissance, auf eine uralte Tradition sich besinnend, noch einmal zu einer Schilderung der Thaten des Moses gegriffen und Leben und Charakter des eisernen Gesetzgebers für immer abschliessend gestaltet. In der Sistina an der Evangelienseite, in enger typologischer Beziehung zum Leben Jesu an der Epistelseite, wurde jene grossartige Schöpfung zur That, in welcher uns Moses von seiner Berufung bis zu seinem Ende als eine Persönlichkeit von Fleisch und Blut entgegentritt, deren Schönheit und Genialität in jungen Jahren unser Staunen erweckt, deren Würde und Kraft in alten Tagen uns mit Ehrfurcht und Bewunderung erfüllt.

Perugino und Botticelli dachten sich den Gesetzgeber des alten Bundes ruhig, schön und edel wie den Verkündiger des Evangeliums im neuen Testament, Pier' di Cosimo betonte im Gegensatz zu seinem schwächlichen Meister, Cosimo Rosselli, die kriegerisch männliche Natur, und derselbe Botticelli schuf im Bilde der Vernichtung der Rotte Korah jenen herrlichen Greis, der in heiligem Zorn und mit unerschütterlicher Glaubenskraft, den Flammenblick zum Himmel erhoben, die Strafe Jehovahs auf die Abtrünnigen herniederfleht.

In Signorelli's Fresko, welches heute den an Anfang und Ende verstümmelten Bildercyklus schliesst, ist endlich auch Moses ein alter Mann geworden, auf dessen Stirn sich schon die Schatten des Todes herniedersenken. Er liest dem versammelten Volk seine letzten Gebote vor, er giebt den Herrscherstab an den knieenden Josua, und er schaut von Bergeshöhen ernsten Auges hernieder auf das ihm verschlossene irdische Paradies, das ihm ein in Jugendschönheit strahlender Bote Gottes mit ausgestrecktem Finger zeigt, voll mitleidiger Liebe auf den zitternden Greis herniederschauend. Dann steigt der alte Mann gesenkten Hauptes, auf seinen Stecken gestützt vom Berge herab, und endlich im Hintergrunde sehen wir das wehklagende Volk um seinen toten Führer sich scharen.

Alle diese Scenen hat Signorelli klar und übersichtlich auf dem geräumigen Plan seines Freskobildes in wunderschöner Landschaft entwickelt, alle erklären sich von selbst, nur das Testament des Moses wurde bis heute noch nicht in seiner wahren Bedeutung erkannt, sein Zusammenhang mit dem Giganten in S. Pietro in Vincoli, dem herrlichsten Werke moderner Skulptur, der gewaltigsten Verkörperung eines heroischen Mosesideals, ist noch nicht verstanden worden.

„Dies ist der Segen, damit Mose, der Mann Gottes, die Kinder Israels vor seinem Tode segnete", so beginnt das letzte Kapitel im 5. Buch Mosis die Schilderung, in welcher der sterbende Patriarch jedem der zwölf Stämme Israels einen Segen und eine Ver-

heissung erteilt. Auf erhöhtem Steinsitz erblicken wir den Mann Gottes, der aus einem mächtigen Kodex den versammelten Stämmen Israels sein Testament verkündet (Abb. 1). Zu seinen Füssen hat man die Bundeslade niedergelassen mit den Gesetzestafeln und dem Mannakorb. Rings um ihn auf dem grünen Wiesenplan haben sich Männer und Frauen geschart. Die ersteren erscheinen alle im prächtigen Kostüm der Zeit und lauschen den letzten Geboten ihres Führers mit andächtigem Ernst, die letzteren, schlanke jugendfrische Erscheinungen, haben ihre Kinder mitgebracht und schenken der Rede des Moses nur geteilte Aufmerksamkeit. Auf eine Charakterisirung der einzelnen Stämme hat der Künstler überhaupt Verzicht geleistet, und sehen wir uns genauer um in dieser festlichen Versammlung, so werden wir gewahr, dass sich das Volk Israel fast ganz aus vornehmen weltlichen Herren und ritterlichen Jünglingen zusammensetzt, zweifelsohne Glieder der päpstlichen Hofgesellschaft, welche hier von Signorelli's berühmter Hand verewigt zu werden gewünscht haben.

Nur eine einzige Gestalt erregt Anstoss in dieser glänzenden Gesellschaft: jener fast völlig nackte Jüngling, der in der Mitte des Bildes ganz im Vordergrunde auf einem Baumstumpf Platz genommen hat und mit einem Blick unaussprechlicher Sehnsucht, vollständig bedingungsloser Hingabe über die Menge hinweg zum Moses hinaufschaut (Abb. 2). Man denkt zunächst, der Cortonese habe sich hier ziemlich willkürlich durch die Anbringung einer Aktstudie entschädigt, nachdem er seine Kraft mit grösster Selbstverleugnung an der sorgfältigen Ausführung der reichen Kostüme, der goldenen Säume, der Schmuckstücke und der mannigfaltigen Gewandmuster erschöpft hatte.

Man würde in der That von dem ersten Meister der Anatomie in der Renaissancekunst, bei dem ein Michelangelo willig in die Schule ging, diese Huldigung der reinen entschleierten Schönheit des menschlichen Körpers ohne weiteres hinnehmen und nicht erst nach der Berechtigung fragen, mit welcher hier ein nackter Jüngling mitten unter der glänzenden Versammlung römischer Edelleute erscheint, hätte ihn der Künstler nicht in innigster Beziehung dargestellt zu den Männern selbst, welche ihn umgeben. Gleich neben ihm wird ein weltlich gekleideter junger Mann im reichsten Zeitkostüm sichtbar,[1]) der die Rechte redend erhoben hat und mit scharfem Blick auf den Sitzenden herniederschaut, fest entschlossen, seine Aufmerksamkeit zu erregen. Eindringlicher noch ist die Gebärde des Kahlkopfes mit spärlichen grauen Haaren, der sich über den Jüngling herabbeugt und ihm mit dem ganzen Aufwande seiner Beredsamkeit die Gründe für eine längst zur Überzeugung gewordene Ansicht an den Fingern herzählt. Am vielsagendsten aber sind die Augen jener jungen Frau, die ihr Knäblein auf den Schultern in einiger Entfernung dem geistesabwesenden Jüngling gerade gegenüber erscheint. Vorwurf und Liebe sprechen klagend aus diesem Blick, und wer wollte ihm widerstehen aus so schönen Augen?

Aber die Klagen der Liebe, die Vorspiegelungen irdischen Glanzes, die Versprechungen aller Erdengüter begegnen tauben Ohren. Der Gegenstand so vieler Teilnahme hört nicht und sieht nicht, was man ihm mit Worten und mit Blicken sagt. Seine ganze Seele gehört dem greisen Manne, der so ruhig und milde seine letzten Gebote verkündet, seine letzten Segnungen erteilt. Die Augen des Jünglings sind abgewandt von der Welt, und wie seine Nacktheit die völlige Verneinung aller irdischen Ansprüche zu symbolisiren scheint, so bedeutet der ausgebreitete Arm, der sehnend aufwärts gerichtete Blick des Auges, der leise geöffnete Mund den bejahenden Gehorsam gegen die heiligen Gebote, welche Gott selbst eben durch den Mund seines Knechtes verkündigt. Aber was soll uns diese seltsame Episode sagen, die sich so geheimnisvoll neben der Haupthandlung abspielt, dass sie bis heute den Beschauern völlig entgangen ist? Was wollen die Männer von dem Jüngling erreichen, der ihnen jede Teilnahme versagt, was will der vielsagende Blick der schönen jungen Frau, was bedeutet die Bewegung ihres erhobenen rechten Armes, mit welcher sie den Knaben auf ihrer Schulter zu liebkosen scheint? Und was bedeutet endlich dieser herrliche Jüngling selbst, der mehr als Moses selbst durch den klassischen Ausdruck idealen Strebens unsere Phantasie gefangen nimmt?

Wir finden die Beantwortung aller dieser Fragen in den Segnungen, die der sterbende Hirte seiner Herde zurückliess, und wo es vom Stamme Levi heisst: Wer zu seinem Vater und zu seiner Mutter spricht: ich sehe ihn nicht; und zu seinem Bruder: ich kenne ihn nicht; und zu seinem Sohne: ich weiss nicht; die halten deine Rede und bewahren deinen Bund. Die werden Jakob deine Rechte lehren und Israel dein Gesetz. (V. Buch Mose, Kap. 33, V. 9 und 10.)

Der Stamm Levi also, das priesterliche Geschlecht Arons, dessen geheiligte Rechte im Fresko daneben gegen die aufrührerische Rotte Korah so nachdrücklich verteidigt werden, ist allein von den zwölf Stämmen Israels in der nackten Jünglingsgestalt von Signorelli personifizirt. Vater und Bruder sind es, die mit Worten und Gebärden auf ihn einstürmen; er sieht sie nicht und kennt sie nicht. Seine eigene Gattin ist es, die mit der erhobenen Rechten auf den Sohn hindeutet, den sie ihm geboren; er weiss nichts davon.

1) Die goldgestickte Inschrift auf dem rechten Schenkel des Jünglings lautet nicht „Conradino", wie man bis heute fälschlich gelesen hat, sondern „tout a droit". Es ist eine jener französischen Impressen, wie sie damals bei der vornehmen Welt beliebt waren.

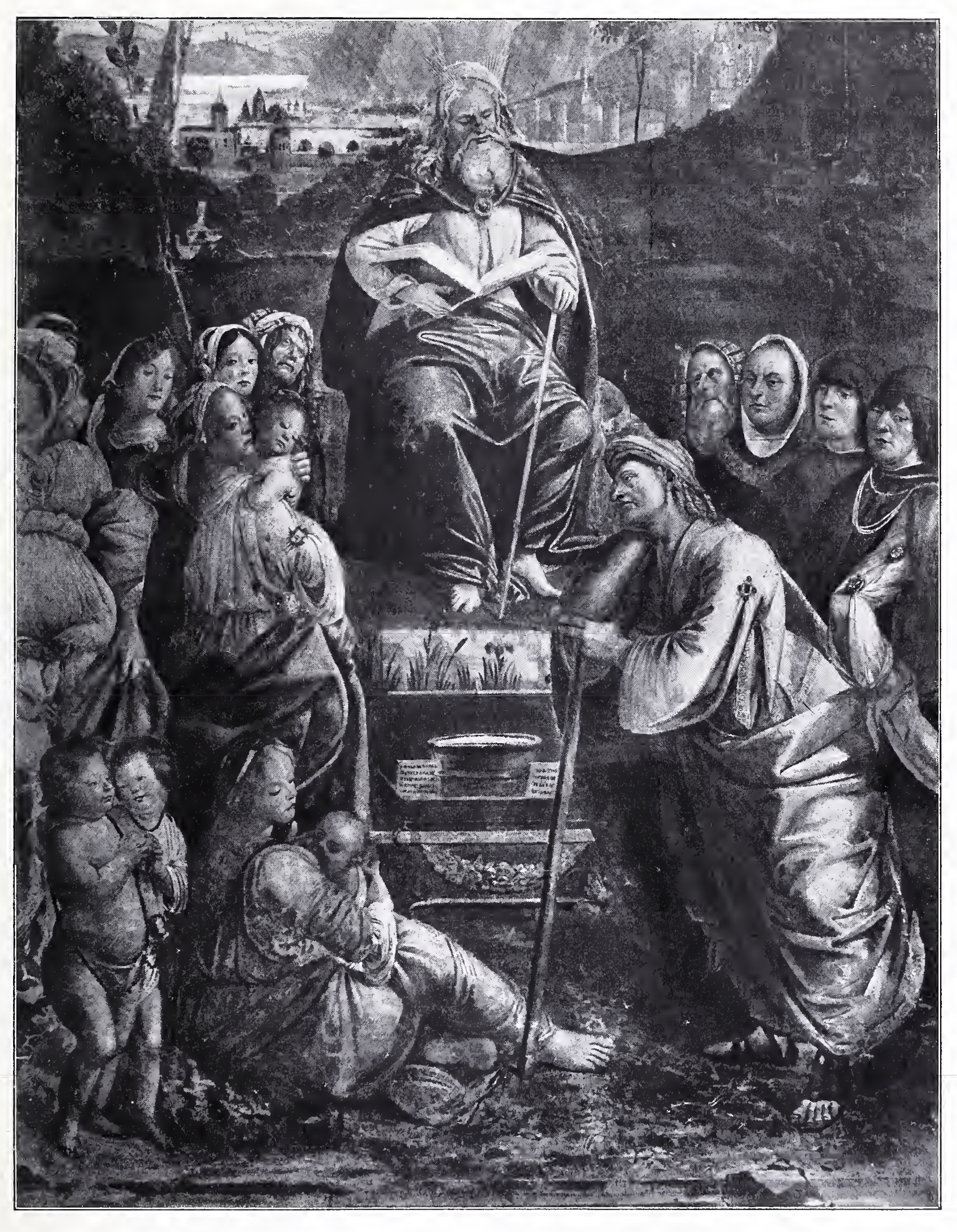


Abb. 1. Moses verkündet sein Testament. Detail aus den letzten Thaten des Moses. Signorelli, sixtinische Kapelle, Rom. (Nach einer Photographie von Dom. Anderson.)

Denn seine Seele ist, von allem Irdischen losgelöst, ganz in die lauschende Betrachtung der Gebote Gottes versenkt. Nun lässt sich auch seine Nacktheit aufs zwangloseste erklären. Sie bedeutet in der That die Verzichtleistung auf allen irdischen Besitz, welche Gott selbst dem Stamme Levi zur Pflicht gemacht hatte mit den Worten: Und die Leviten sollen unter den Kindern Israel kein Erbteil besitzen.[1])

Will man noch fragen, warum dem Stamme Levi allein vor allen übrigen Stämmen Israels die Auszeichnung zu teil geworden ist, auf diese wunderbar tiefsinnige Weise charakterisirt zu werden? Warum musste denn Botticelli den Sieg des Moses über den Aufstand Korah's malen, warum hat denn Perugino seine ganze Kraft zusammengerafft, als er gegenüber in monumentaler Einfachheit und Grösse die Schlüsselübergabe an Petrus schilderte? Galt es nicht überall den Stand der Priester zu verherrlichen, der Mitwelt und Nachwelt die einzigartigen Rechte und Pflichten der geistlichen Würde vor die Augen zu stellen? Sind diese Bilder nicht in der Kapelle des Statthalters Christi auf Erden gemalt, der jede einzelne der Darstellungen direkt auf die eigene erhabene Stellung beziehen konnte, und betrachteten sich nicht die Kardinäle, wenn sie den Papst in feierlich ernstem Zuge in die Palastkapelle begleiteten, als das hohepriesterliche Geschlecht unter den Völkern, als die Kinder Levi's im neuen Testament? Wollten allerdings diese vollständig verweltlichten Würdenträger der Kirche das Fresko Signorelli's recht verstehen, so mussten sie von dem herrlichen Jüngling eine herbe Lehre hinnehmen, denn wie sie die Armut hinter sich gelassen, die seine Nacktheit symbolisirt, so war ihnen auch längst der Geist des Gehorsams und der Liebe verloren gegangen, der in Mienen und Gebärden dieser herrlichen Gestalt mit so einfachen Mitteln so wahr und so eindringlich zum Ausdruck gebracht ist.

Als Paul III. kurz nach seiner Thronbesteigung mit einem Gefolge von zehn Kardinälen Michelangelo in seiner Werkstätte aufsuchte, die Skulpturen für das Denkmal Julius II. zu sehen und den Meister zur Ausführung des schon unter Clemens VII. entworfenen jüngsten Gerichtes zu bestimmen, erklärte der Kardinal von Mantua, hingerissen vom Anblick des Moses, dass diese Statue allein genüge, das Andenken Julius II. zu ehren. Als ältestes Zeugnis über den Moses, der damals wahrscheinlich zum ersten Mal der erstaunten Welt gezeigt wurde erweckt diese Äusserung besonderes Interesse. Vielleicht hat auch Michelangelo damals erst die letzte Hand an seinen Titanen gelegt, den er unvollendet in Rom zurückgelassen hatte, als er im Anfang des Jahres 1518 nach Florenz übergesiedelt war.[1]) Dass aber der Beginn der Arbeit und der grössere Teil ihrer Ausführung in eine weit frühere Zeit fiel, bezeugt Buonarotti selbst in einem Briefe vom Oktober 1542 an einen unbekannten Monsignore,[2]) wo er erzählt, dass er nach dem Tode Papst Julius II. alle seine Marmorblöcke nach dem Macell de' Corvi schaffen liess, wo er damals alle die Figuren arbeitete, die er noch jetzt in seinem Hause hätte. Der Moses muss also in den Jahren 1513—1517 ersonnen und ausgeführt worden sein bis auf geringe Details, die seine Ablieferung unmöglich machten und zum Teil auch heute noch nicht vollendet sind.[3])

Auch über den Standort, welcher der riesigen Statue am Grabmal selber zugedacht war, sind wir durch Vasari's Beschreibung unterrichtet, der zu erzählen weiss, dass an den vier Ecken der Plattform, welche sich auf hohem Sockel über den allegorischen Figuren der Sklaven und Viktorien erhob, vier Riesenstatuen des Moses und Paulus, des thätigen und beschaulichen Lebens angebracht werden sollten. Die beiden noch erhaltenen Entwürfe — mögen sie nun Originale oder Kopien sein — bestätigen die auch von Condivi wiederholte Aussage, denn sowohl in den Uffizien in Florenz wie in der Sammlung Beckerath in Berlin erscheint der Moses hoch über dem monumentalen Unterbau an der Frontseite rechts an einer der vier Ecken aufgestellt, ihm gegenüber links das beschauliche Leben erhobenen Hauptes mit betend gekreuzten Armen, welches man fälschlich auch als Sibylle gedeutet hat. Nur sind die vier Statuen in den Ecken im zweiten Entwurf vom Jahre 1513 des nicht mehr freistehend gedachten Monumentes paarweise an die beiden äusseren Winkel des Wandgrabes zusammengedrängt worden.[4])

Ein zwiefacher Weg, so lehrt der hl. Thomas von Aquin, kann den Menschen durch das Leben hindurch an die Pforte des Paradieses führen: die Vita activa, welche sich die Erfüllung des Willens Gottes auf Erden in rastlos schaffender Thätigkeit im Dienst der Menschheit angelegen sein lässt, die Vita contemplativa, welche alle Kraft des Denkens und Empfindens in die Betrachtung der göttlichen Geheimnisse versenkt. Lea und Rahel also, welche schon bei Thomas und später auch bei Dante[5]) als Personifikationen des thätigen und beschaulichen Lebens erscheinen, bezeichnen gleichsam die beiden Programme,

1) 4. Mose XVIII, V. 20 u. 23. Josua XIII, V. 14. — Vgl. auch Dante, Purgatorium XVI, V. 131.

1) Vgl. C. Frey, Studien zu Michelagniolo im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlung. XVII, p. 14.

2) Milanesi, le lettere di Michelangelo Buonarotti p. 491.

3) Heath Wilson, life and works of Michelangelo Buonarotti p. 453 zählt die unvollendeten Partien auf.

4) Die Pläne sind abgebildet bei Springer, Raphael und Michelangelo, 2. Aufl. II, p. 23, und bei Schmarsow, ein Entwurf Michelangelo's zum Grabmal Julius II. im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. V, p. 65.

5) Purgatorio XXVII, V. 100.



Abb. 2. Der Stamm Levi. Mittelgruppe aus den letzten Thaten des Moses. Signorelli, sixtinische Kapelle, Rom. (Nach einer Photographie von Dom. Anderson.)

welche dem Menschen für die Gestaltung seines Daseins an die Hand gegeben sind. Welch ein fruchtbarer Gedanke, das Denkmal eines Verstorbenen mit diesen beiden Frauen aus dem alten Testament zu schmücken, um jeden, der solchem Grab sich naht, zu einer stillen Betrachtung des hier vollendeten Lebens anzuregen! Vor dem Grabe eines so gewaltigen Mannes, wie Julius II. es gewesen, musste nun das Sichversenken in sein vielbewegtes Leben eine wahre Sturmflut von Gedanken in der Seele des Beschauers wachrufen, und die Frage nach dem Wege, welchen der tote Papst zur Erlangung seines Seelenheiles gewählt, musste hier dringender gestellt werden, als anderswo. Aber auch die Lösung ergab sich einfacher, und weder Julius II. noch Michelangelo haben uns darüber in Zweifel lassen wollen.

„Ein Buch? Gieb mir ein Schwert in die Hand, denn ich bin kein Gelehrter.“ So hatte der cholerische Papst seinen eben erst wieder zu Gnaden angenommenen nicht minder cholerischen Künstler angefahren, als dieser ihn fragte, welche Attribute er dem Bronzekoloss Julius II. geben sollte, welches über dem Portal der Kathedrale des gedemütigten Bologna seine Aufstellung fand. Schärfer hätte der ungestüme Rovere sich selber nicht als Mann der That charakterisiren können, und was er lebend in Erz gegossen in Bologna vorstellen wollte, das wünschte er auch noch im Tode bei seinen Römern zu gelten, und als Michelangelo ihn fragte, welche Statuen er für den Schmuck seines Grabmals wünschte, da hat er wohl selber noch aus der Schar der Patriarchen, Propheten und Heiligen die Gestalten des Paulus und des Moses gewählt. Symbolisiren Lea und Rahel die beiden völlig entgegengesetzten Wege, welche schliesslich zu demselben Ziele führen, so bezeichnen Moses und Paulus die Wahl des heldenhaften Papstes; sie können uns über die Ideale seines Lebens, über die Hoffnungen seines Sterbens nicht mehr im Zweifel lassen. Fürwahr! Paulus mit dem Schwert, der von sich behaupten konnte, dass er mehr gearbeitet habe als alle Apostel, musste ein vielsagendes Vorbild sein für den kriegerischen, rastlos thätigen, ruhelos Pläne schmiedenden Papst — er ist niemals zur Ausführung gelangt. Aber auch der Moses kann noch heute als typisch gelten für Charakter, Neigungen und Lebensziele des Pontefice terribile. Der weise, furchtlose Führer des Volkes, der unbeugsame Gesetzgeber des alten Bundes, der in einer Zornesaufwallung die mit Gottes eigenen Fingern beschriebenen Steintafeln zu zerschmettern wagte und erbarmungslos die Schuldigen vernichtete, der Priester und Prophet des Herrn, welcher endlich, den Abglanz himmlischer Herrlichkeit auf der Stirn, weissagend und segnend von seinem Volke Abschied nimmt. Welch ein glänzendes Ideal für den weissbärtigen Priesterkönig, der selbst das Feldherrnamt seiner Kirche führte, vor dem Freunde und Feinde zitterten, den das Volk vergötterte und in der Karnevalszeit des Jahres 1513, als Julius selber mit dem Tode rang, in einer berauschenden, jeder Beschreibung, jeder Einbildungskraft spottenden Apotheose als Befreier Italiens zu den Sternen emporhob!

Der in Haltung und Gebärden leicht variirende Moses der beiden Entwürfe in Florenz und Berlin hat mit der ausgeführten Marmorstatue nur noch den Namen gemein. Michelangelo hat in den Zeichnungen den Gesetzgeber des alten Bundes ebenso unpersönlich gefasst, wie Raphael seinen Moses im Himmel der Disputa, der ohne die Strahlenhörner und mit anderen Attributen sehr wohl auch die Rolle eines Apostels oder Heiligen übernehmen könnte. Er mag sich anfangs auch noch bei der Ausführung in Marmor den Hirten Israëls als rein dekorative Figur, als ein in der Phantasie des Volkes typisch gewordenes Wesen vorgestellt haben, das von räumlichen und zeitlichen Grenzen befreit, mit den herkömmlichen Attributen versehen, weiter nichts als das Fleisch gewordene Gesetz des alten Bundes bedeutete.

Aber wen will es Wunder nehmen, wenn die Phantasie des Meisters sich allmählich für den grössten Heros des alten Testamentes, den glänzendsten Vertreter der vita activa erwärmte, nachdem ihm schon vorher in der Sistina im Propheten Jeremias jenes niemals wieder erreichte Abbild weltvergessender Kontemplation gelungen war? Allerdings hat dieser Prophet die Gedanken von der gesammelten Betrachtung Gottes ab und auf sich selbst gelenkt; eine ungeheure Last irdischen Jammers hat den Rücken des gewaltigen Mannes gebeugt. Welche Verwandtschaft zwischen den beiden Titanen und doch welch ein Abgrund thut sich zwischen ihnen auf! Wo wäre jemals die sieghafte Grösse eines Mannes, der die Welt in der Welt überwunden hat, so packend zum Ausdruck gebracht wie im Moses? Wo wäre die gebrochene Kraft des an sich selbst, an Gott und der Welt verzweifelnden Denkers rührender geschildert, wie im Jeremias? Gewiss, sie sind zwei Brüder aus demselben Heldengeschlecht, beide Schöpfungen derselben erhabenen Phantasie, aber ist der grösste Patriarch des alten Bundes ohne Beziehung zur Aussenwelt, ohne eine Volksmenge, die ihn umringt, überhaupt nicht zu denken, so erscheint sein grösster Prophet von Gott und aller Welt verlassen. Richtet Moses das lichtvolle Auge furchtlos auf das Gewühl der Menschheit zu seinen Füssen, die er innerlich und äusserlich beherrscht, so hat Jeremias den dunklen Blick in das Chaos seines Inneren versenkt, wo er den Sturm entsetzlicher Gedanken nicht zur Ruhe zu bringen vermag. Nicht das beschauliche Leben in seinen heiter und ruhig dahinfliessenden Stunden, wie es ein heiliger Augustin im behaglichen Studio verkörpert, wohl aber

ein düsterer Moment hartnäckiger Anfechtung, eine schreckliche Episode vollständiger Hoffnungslosigkeit spricht aus dem Bilde des gedankenschweren Propheten, für dessen Jammer es keine irdische Tröstung giebt. Erschüttert und gebannt halten wir inne und meinen die ergreifende Klage des einsamen Mannes töne an unser Ohr: O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte, si est dolor sicut dolor meus. (Klagelieder Jerem. Kap. I, V. 12.)

Wäre die Erzstatue Julius II., aus deren Trümmern sich Alphons von Ferrara eine riesige Kanone giessen liess, heute noch erhalten, man würde gewiss eine nahe Beziehung feststellen können zwischen ihr und dem Moses von San Pietro in Vincoli. Als der Papst, so erzählt Condivi, das Modell seiner Statue betrachtete, in welcher, wie es scheint, die terribiltà des Pontifex alle anderen Charaktereigenschaften überwog, richtete er auf seine fast drohend erhobene Rechte deutend die launige Frage an Michelangelo: „Und diese deine Statue, erteilt sie Segen oder Fluch?“ „Sie droht diesem Volk, heiliger Vater, lautete die schlagfertige Antwort, wenn es sich nicht weisen lassen will.“

Dieselbe Frage, ob Fluch ob Segen, an den Moses gerichtet, der gleich nach dem Tode Julius II. entstanden ist, als die Statue von Bologna schon längst dem Rovere-Hass der Bentivoglio zum Opfer gefallen war, hat bis heute einstimmig nur eine Antwort ergeben. Die momentane Stimmung, welche den Capitano degli Ebrei beseelt, konnte in der That niemandem entgehen, eine bestimmte Situation wie für den Jeremias und den Jonas der sixtinischen Kapelle musste auch dem Moses ohne weiteres zugestanden werden, und über die Wahl derselben hat bis heute die grösste Einigkeit geherrscht. Michelangelo, so ungefähr lautetet die allgemein angenommene Erklärung, hat den Patriarchen in dem Augenblicke darstellen wollen, wo er vom Berge Sinai zurückgekehrt, die Anbetung des goldenen Kalbes erblickt. Eine mächtige Erregung durchzittert seinen Körper, und gleich wird der Gewaltige aufspringen, in vernichtendem Zorn über die Abtrünnigen die Gesetzestafeln zu zerschmettern.[1])

Also einen fluchenden Moses hat man bisher in dem Giganten von San Pietro in Vincoli erkannt, den rächenden Richter eines aufrührerischen Volkes, dessen Abgötterei er sich rüstet mit erbarmungslosem Grimm zu bestrafen. Im heiligen Bezirk des Tempels, wo sich der Mensch in stiller Sammlung zu Gott erheben soll, am Grabmal eines Papstes, wo die Majestät des Todes alle irdischen Leidenschaften zur Ruhe bringen muss, da hätte Michelangelo den gewaltigen Heerführer Israels in der grössten Zornaufwallung seines ereignisreichen Lebens schildern wollen? Er, der die Wahlverwandtschaft des Heldenpapstes, dessen Erinnerung noch frisch in seiner Seele lebte, mit dem „wahrhaftigen, heiligen, fürchterlichen Fürsten der Juden“ so tief und warm empfunden hat, hätte das Bild des gefürchteten, in seinem Zorn vernichtenden Pontifex aus seiner Phantasie nicht zu bannen vermocht? Und uneingedenk der grossen Milde und Mässigung, die Julius am Ende seiner stürmischen Laufbahn so oft bewiesen hat, hätte der edelste, tiefinnigste Künstler der Renaissance im Moses nur die terribiltà des Rovere-Papstes verherrlichen wollen, mit dem ihm die geheimnisvolle Sympathie des Genius mit dem Genius verband, dessen Namen er in seinen Gebeten nannte und den Gebeten der Seinigen empfahl?[1]) In der That, dieser zornentflammte Moses hätte wie ein Störenfried der wohlverdienten Grabesruhe Julius II. erscheinen müssen, er würde auf diesen selbst bezogen eher einen Vorwurf für den toten Papst enthalten haben als einen Preis seiner Tugenden.

Auch ganz äusserlich genommen läuft die Situation der Überlieferung geradezu entgegen, die doch der bibelfeste Michelangelo so gut wie nur einer gekannt hat. Moses sah das abtrünnige Volk in jubelndem Reigen um das goldene Kalb tanzen, als er vom Sinai herniedersteigend sich dem Lager näherte und von Schmerz und Grimm überwältigt, „zerbrach er die Tafeln unten am Berge“. (2. Mose 19, V. 32.) Einen Moses, der die Gesetzestafeln zerbricht, können wir uns nur stehend denken, und so hat ihn in der That schon Cosimo Rosselli in der sixtinischen Kapelle dargestellt. Michelangelo hat dies Fresko wie alle übrigen gekannt und sicherlich richtiger gedeutet, wie es bis heute gedeutet worden ist.[2]) Ja, wir brauchen nur diesem Bilde des schwächsten unter den Florentiner Meistern einige Aufmerksamkeit zu schenken, um zu erkennen, dass die Erklärung der Statue von S. Pietro in Vincoli, wie sie bisher gegeben wurde, geradezu unmöglich ist. Zeitlich beginnt hier die Schilderung im Hintergrunde oben auf dem Berge Sinai, wo der knieende Moses aus Gottes Hand die Gesetzestafeln empfängt und Josua schlafend ein wenig weiter unten die vierzig Tage und vierzig Nächte verbringt. Mitten im Vordergrunde zerschmettert der Knecht Gottes seine Tafeln, und rechts daneben erblicken wir die Anbetung des goldenen Kalbes. Aber es ist die

1) Diese Auffassung, mit grösserer oder geringerer Bestimmtheit geäussert, begegnet uns in allen Biographien Michelangelo's. Sie ist neuerdings auch bei Pastor wiederholt worden, der die Litteratur über den Moses zusammengetragen hat (Geschichte der Päpste III, p. 753ff.) und wird mit grosser Bestimmtheit auch in der siebenten soeben erschienenen Auflage des Cicerone ausgesprochen II, p. 160.

1) Milanesi a. a. O. p. 19, datirt von Frey 1512.

2) Vgl. z. B. Cavalcaselle und Crowe, Storia della pittura in Italia VIII, p. 153, wo in dem „jungen Leviten“ nicht einmal Josua erkannt worden ist. Ich habe im Cicerone (7. Aufl.) p. 643 kurz auf die eigentliche Bedeutung der linken Gruppe hingewiesen.

Scene links im Vordergrunde, welche für das Verständnis des Moses in S. Pietro in Vincoli so grundlegend ist. Hier erscheint der Knecht Gottes mit den neuen Gesetzestafeln „und wusste nicht, dass die Haut seines Angesichts glänzte“. Und da Aron und alle Kinder Israels sahen, dass die Haut seines Angesichtes glänzte, fürchteten sie sich, zu ihm zu nahen. (2. Mose 34, V. 29 und 30.) Hier also kehrt der Gesetzgeber zum zweiten Male vom Berge Sinai zurück mit dem Abglanz der Herrlichkeit Gottes auf der Stirn, der in goldenen Strahlen sein Haupt umschwebt und dessen Anblick das Volk nicht ertragen kann. Aber Moses selbst weiss nichts von diesem Zeugnis Gottes über ihn, darum der Ausdruck stummen Staunens in seinen Zügen, wie Aron seinen Mantel vor ihm über das Gesicht breiten will und das Volk sich von ihm abwendend die Stirn mit den Händen bedeckt.

Mit dem leuchtenden Angesicht, welches die Kunst durch ein Strahlenpaar über der Stirn zum Ausdruck zu bringen pflegt, erscheint der Patriarch also erst, wie er mit den neuen Gesetzestafeln vom Berge Sinai zurückkehrt, und Cosimo Rosselli hat ihn hier in der That zum ersten Male mit diesem Symbol seines innigen Verkehrs mit Gott geschmückt, das nun auch Botticelli und Signorelli in den zwei folgenden Fresken nicht mehr vergessen. Sollte Michelangelo allein entgangen sein, was seine Vorgänger in der Sistina schon genau beobachtet, dass jener Strahlenglanz, den er durch die beiden Hörner plastisch verkörpert hat, erst nach der zweiten Unterredung auf Sinai auf dem Haupt des Moses ruhte? Hat nicht vielmehr der grosse Meister, welcher sich mit Worten niemals über seine künstlerischen Absichten zu äussern pflegte, hier am Werke selbst ein untrügliches Zeichen geben wollen, wie es richtig zu verstehen sei?

Die sitzende Stellung, die Strahlenhörner auf dem Haupt also verbieten es uns geradezu, an eine Beziehung des Moses zum Tanz ums goldene Kalb zu denken. Und doch wird man darum den Gedanken nicht aufgeben wollen, dass der gewaltige Mann von Michelangelo in einem bestimmten, hochdramatischen Moment seines Lebens dargestellt worden ist. Aber auch die Ansicht, dass Moses im nächsten Augenblick von seinem Marmorblock aufspringen werde, fällt, nachdem die Theorie, er wolle die Gesetzestafeln zerschmettern, einmal aufgegeben ist, in sich selbst zusammen. Schon die riesige Rechte, deren Finger unruhig in dem mächtig herabflutenden Barte spielen, ruht schlaff auf den Gesetzestafeln, die sie nicht einmal festhält und die zu Boden fallen müssen, wenn der Riese so ohne weiteres aufspringen wollte. Die an den Schoss herangezogene Linke hat vielleicht eben das lange faltenreiche Gewand über das rechte Knie heraufgezogen; in seiner momentanen, etwas steifen Haltung vom Körper ab ist der linke Arm äusserlich nicht motivirt, aber er scheint das Bestreben anzudeuten, die gesammelte Kraft aller geistigen Fähigkeiten, welche im Haupt des Moses liegt, auch in seinen Gliedern auszudrücken. Es ist als ob der Patriarch in dieser Handbewegung den inneren und äusseren Menschen zusammenraffen wolle zu einer letzten grossen That. Das linke Bein ist zurückgezogen, aber nicht um das Aufspringen zu erleichtern, sondern um die scharfe Wendung des Hauptes nach links auch am Körper selbst zu motiviren. Der Oberkörper ist gerade emporgerichtet, gleichsam noch in der Haltung eines Stehenden, und in diesem Augenblick erst kann sich Moses auf den Steinblock niedergelassen haben. Der Übergang vom Stehen zum Sitzen ist in einem einzigen sicher und kühn erfassten Moment mit wunderbarer Prägnanz zum Ausdruck gebracht. Im nächsten Augenblicke schon wird der Patriarch den Fuss nach vorne ziehen, die stolze, fast herausfordernde Haltung des Oberkörpers wird erschlaffen, der von ungeduldiger Erwartung und tiefster Bewegung durchzitterte Riesenleib wird wenigstens äusserlich gelassen und ruhig erscheinen. Die bange Erwartung dieses Momentes versetzt den Beschauer in atemlose Spannung, und die zitternde Frage drängt sich auf seine Lippen, was wird geschehen, wenn dies Jehovah-Haupt sich langsam zu dir wenden wird, wenn sich das Flammenauge, das jetzt die Ferne sucht, zu dir herniedersenkt, wenn dieser Mund sich öffnen wird, Geheimnisse der Ewigkeit zu enthüllen? Wird er fluchen, wird er segnen?

Nachdem die landläufige Vermutung, der Moses von S. Pietro in Vincoli erblicke die Anbetung des goldenen Kalbes und schicke sich an, die Gesetzestafeln zu zerschmettern, aus dem Felde geschlagen ist, bleibt nur noch ein Moment im niedergehenden Leben des von Gott selbst mit dem Abglanz seiner Herrlichkeit gezeichneten Patriarchen übrig, an den Michelangelo gedacht haben kann. Es ist der letzte grosse Augenblick seines Lebens, die Verkündigung seines Testamentes, die schon Signorelli in seinem Fresko in der Sistina dargestellt hatte. Wir sehen Michelangelo, wie er prüfend an dem Bildercyklus seiner Landsleute vorübergegangen ist. Cosimo Rosselli erzählte ihm in epischer Breite die grosse That der Gesetzgebung auf Sinai, aber er belehrte ihn zugleich, dass hier kein passender Moment zu finden sei für eine plastisch darzustellende Situation, für das Titanenwerk in einen einzigen Marmorblock, in eine einzige Gestalt die Geschichte eines ganzen Menschenlebens hineinzubannen, ein Bild zu schaffen so reich an persönlichem Gehalt, so vollendet in der Formensprache, dass es der Beschauer sofort in die mannigfachsten Beziehungen setzen musste zu sich selbst, zu Gott und der Welt. In Botticelli's Bestrafung der Rotte Korah fand er zuerst sein Mosesideal. Der gewaltige Mann, dessen lebendig bewegte Züge eine Flut schneeweisser

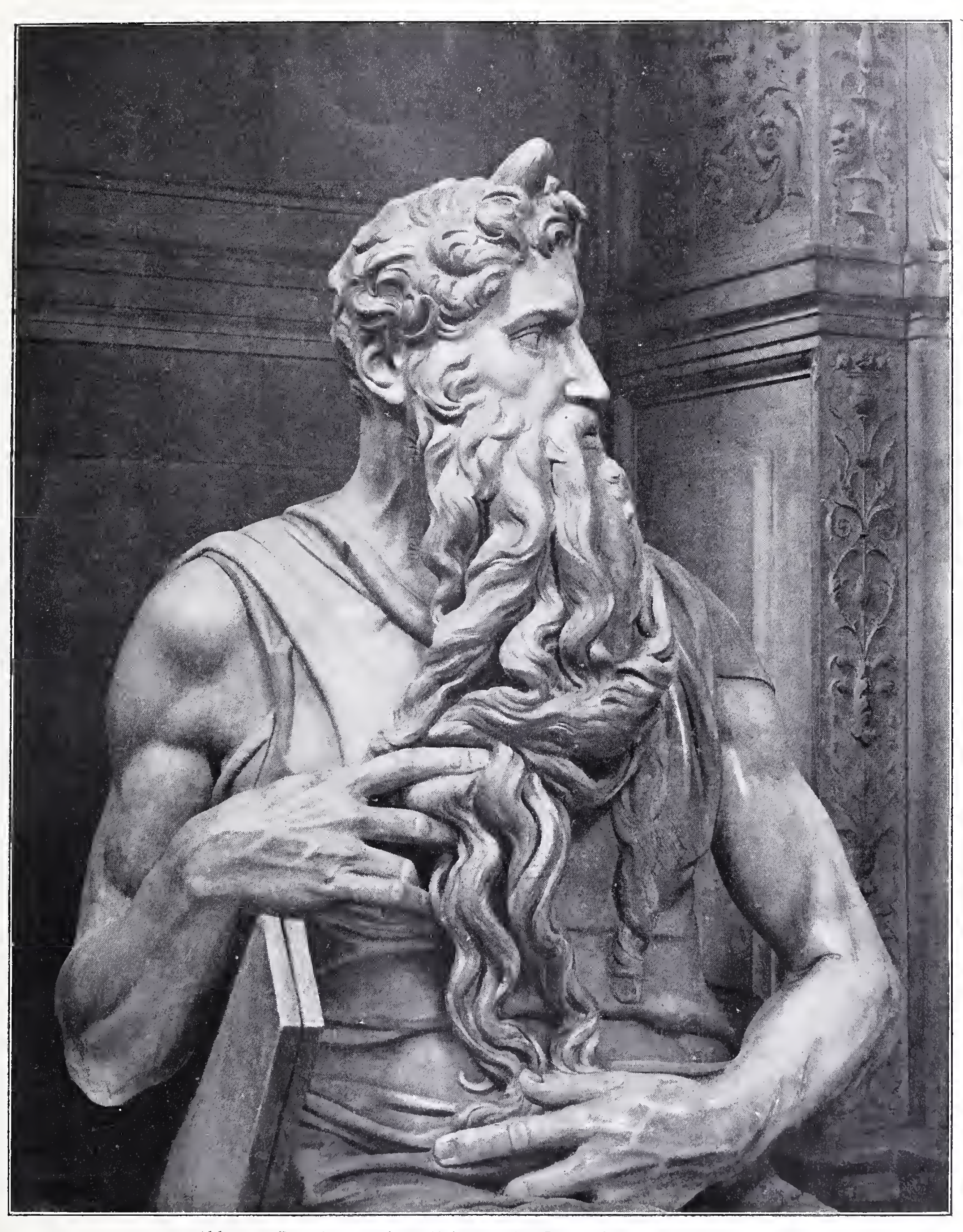


Abb. 3. Der Moses des Michelangelo, Rom, S. Pietro in Vincoli.
(Nach einer Photographie von Domenico Anderson.)

Haar- und Bartlocken umrahmt, der mit einem Blick siegesgewissen Glaubens an Gott die unreinen Priester am Altar mit einer Handbewegung vernichtete, das war ein Eindruck, der sich tief in Michelangelo's Seele vergrub. Aber gerade ein Vergleich mit dem zornigen Moses des Botticelli lehrt uns erst die erhabene Milde des Propheten vom Juliusgrabe recht verstehen, dessen Haupthaar hier geschoren ist, vielleicht um den Eindruck jugendlich ungebrochener Kraft zu erhöhen und den monumentalen Charakter des wie die Sturzwellen eines Bergwassers mächtig herabflutenden Bartes zu verstärken.

Signorelli endlich gab ihm die Situation. Aber Michelangelo konnte seinen Moses nicht vorlesend darstellen, weil ihm die Zuhörerschaft fehlte, er konnte ihn auch nicht segnend bilden mit ausgebreiteten Armen wie den Jehovah an der Decke der Sistina, oder mit dräuend erhobener Rechten, wie die Juliusstatue in Bologna. Eine solche Haltung hätte zu sehr dem durch die Tradition der Jahrhunderte geheiligten Typus des Gesetzgebers des alten Bundes widersprochen, sie hätte auch nicht den Charakter der Segnungen des Patriarchen zum Ausdruck gebracht, welche weissagend, mahnend und lehrend zugleich die letzten Kapitel des Deuteronomium füllen.

Nein, der Hirte ist dargestellt, wie er eben noch einmal die Herde um seinen Herrschersitz sammelt. In unabsehbaren Scharen strömt die Menge herbei; wir meinen, wir müssten sie aus den Zelten sich hervordrängen sehen, wenn wir dem scharfen Blick des Propheten folgen. Schon spricht sich deutlich in seiner gefurchten Stirn die ungeduldige Erwartung aus. Wann werden sie sich nur endlich alle um ihn gesammelt haben? Aber dieser tieferdachte Zug, in welchem das cholerische Temperament des gewaltigen Mannes noch einmal anklingt, ist einer flüchtigen Wolke vergleichbar, welche nur für einen Augenblick seine sonnenhelle Ruhe überschattet. Der wahre Charakter des Moses geht mit allem Denken und Empfinden in der Situation auf, die er allein geschaffen, die er versinnlicht, verkörpert und verklärt. Ein letztes Wort, ein Testament, ein Segen, das ist alles, was der scheidende Held seinem Volke noch zu sagen und zu geben hat. Bundeslade und Gesetzestafeln durften dabei nicht fehlen; Signorelli hat sie zu den Füssen des Moses aufgestellt, Michelangelo hat wenigstens die Gesetzestafeln angebracht, ohne welche eine Mosesstatue nicht zu denken ist. Aber für den heiligen Ernst dieser Stunde haben sie keine Bedeutung.

In der verklärten Schönheit seiner gewaltigen Erscheinung, im vollen Besitz all seiner genialen Kräfte zeigt sich der Held und König noch einmal seinem Volk. „Denn seine Augen waren nicht dunkel geworden und seine Kraft war nicht verfallen!“ Sein Blick gleitet noch einmal ruhig, ernst, durchdringend über das grosse Volk, dessen Scharen wie Meereswogen in dumpfem Brausen gegen ihn heranfluten, das wir uns zitternd in erwartungsvoller Andacht erhoben und gedemütigt zugleich zu seinen Füssen denken. Unaussprechliche Liebe, unaussprechlicher Schmerz ruht auf den geschlossenen Lippen, unvergleichliche Hoheit thront auf der gewaltigen Stirn. Die ganze Geschichte eines thaterfüllten Daseins, die ganze Entwicklung eines unsagbar grossen Charakters enthüllt uns dieser einzige Marmor in einer Sprache, die einer Offenbarung gleicht. Wir empfinden es schweigend, erschüttert, mit heiligem Grauen: er will sein Volk segnen. Das grosse Opfer der eigenen Persönlichkeit ist längst gebracht, ist angenommen worden. Was hätte dieser Mann vom Leben, von den Menschen je begehrt? Die seine Seele von Jugend auf verzehrende Glut erbarmender Liebe, die schon den flüchtigen Hirten trieb, als er die Schafe der Töchter Jethro's tränkte, hat sein Geschick im Leben bestimmt, sie schwebt verklärend über seinem Ende. Schon fühlt er sich von allen irdischen Fesseln frei, und nur noch das grosse Mitleid verbindet ihn mit der sterblichen Menschheit zu seinen Füssen, der er nicht mehr angehört. Segnend und weissagend nimmt er Abschied, und das Ende dieses thatenreichen Lebens ist zugleich der Höhepunkt.

Haben wir die Gedanken erraten, die Michelangelo bewegten, als er seinen Moses meisselte und in dies Marmorbild, wie in ein Heldengrab alle Erinnerungen an den grossen Papst hinabsenkte, der ihn in Hass und Liebe so mächtig angezogen hatte? Wer darf behaupten, die Gedankentiefen eines Genius ergründet zu haben, die doch so unergründlich sind wie die ewigen Geheimnisse der Natur? Wer will die unsichtbaren Fäden aufdecken, die vom Schöpfer zum Geschaffenen hinüber führen? Auch im Testament des Moses von S. Pietro in Vincoli sind noch nicht alle Blätter aufgeschlagen worden und niemals wird es einem Sterblichen gelingen, die geheimnisvollen Schriftzüge ganz zu deuten.

DÜRER'S ÄSTHETISCHES GLAUBENSBEKENNTNIS

VON *KONRAD LANGE*

(Fortsetzung.)

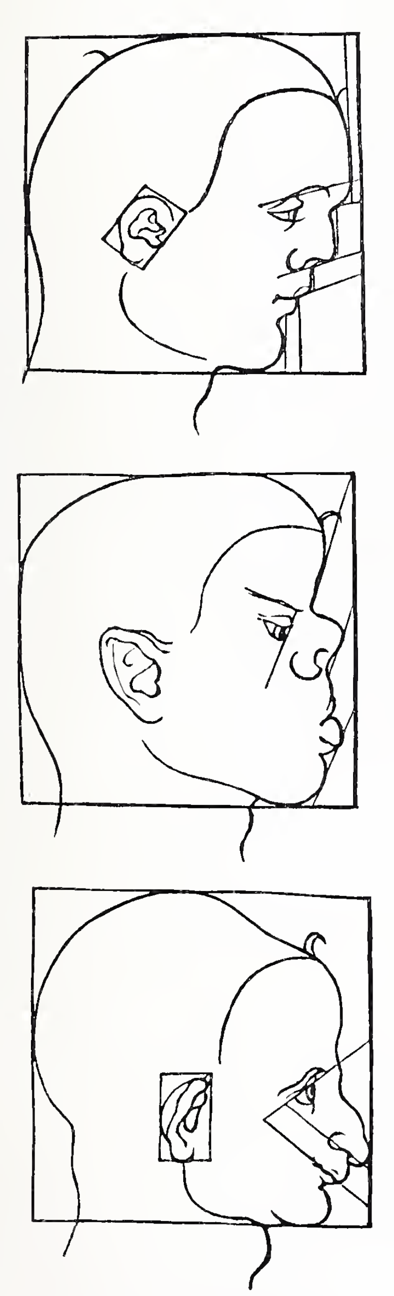


Abb. K. Karikaturen aus Dürer's Proportionslehre.

Ein weiteres Zeugnis für den Einfluss der antiken und italienischen Ästhetik auf Dürer ist die häufige Betonung des Schönen, die wir bei ihm finden. Natürlich ist er nicht der kindlichen Ansicht, dass die Kunst nur „das Schöne" darzustellen habe. Das zeigen schon die teilweise stark ins Extrem geführten Massverhältnisse und die berühmten wahrscheinlich durch Lionardo beeinflussten Karikaturköpfe seiner Proportionslehre (vgl. Abb. K). Auch hat er wiederholt gesagt, er wolle für das Schöne und das Hässliche Vorschriften geben. „Doraus kummt, dass man kann machen hübsche und hässliche Ding. Dorum soll ein Idlicher wissen, was er machen wöll" (358, 12, vgl. 350, 3). Und: „Dorum gib ichs eim Idlichen zu treffen, ob er hübsch oder hässlich Ding wöll machen. Dann ein idlicher Werkmann soll künnen machen ein adelig oder bäurisch Bild. Dann es ist ein grosse Kunst, welcher in groben bäurischen Dingen ein rechten Gewalt und Kunst kann anzeigen im Gebrauch" (349, 9, vgl. 247, 29). Es ist dies wahrscheinlich eine frühere Formulirung einer Stelle, die in dem gedruckten ästhetischen Exkurs also lautet: „Aber darbei ist zu melden, dass ein verständiger geübter Künstner in grober bäurischer Gestalt sein grossen Gwalt und Kunst mehr erzeigen kann etwan in geringen Dingen dann Mancher in seinem grossen Werk. Diese seltsame Red werden allein die gwaltsamen Künstner mögen vernehmen, dass ich wahr red. Daraus kummt, dass Manicher etwas mit der Federn in eim Tag auf ein halben Bogen Papiers reisst oder mit seim Eiselein etwas in ein klein Hölzlein versticht, das würd künstlicher und besser dann eins Andern grosses Werk, daran derselb ein ganz Jahr mit höchstem Fleiss macht" (221, 4, vgl. 358, 19). Offenbar hat Dürer urspünglich unter dem „bäurischen Ding" die Darstellung einer hässlichen bäurischen Gestalt verstanden (wie den „dicken bäurischen Mann" und „das dicke bäurische Weib" unter seinen Proportionszeichnungen) und erst später den Gedanken in etwas unklarer Weise nach der im Vergleich mit der hohen Malerei einfacheren und anspruchsloseren „Griffelkunst" abgelenkt.

Wenn nun Dürer trotzdem „das Schöne" so oft erwähnt, dass es manchmal scheinen könnte, als ob sein ganzes Streben nur auf dessen Ermittlung hinausginge, so erklärt sich das, abgesehen von dem Einfluss der klassischen Ästhetik, einfach daraus, dass seine deutschen Vorgänger gerade diese Seite der Kunst unverhältnismässig vernachlässigt hatten. Es war ja nur natürlich, dass, als sich während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Norden die naturalistische Reaktion gegen den formalen aber oberflächlichen Schönheitskultus des späteren Mittelalters zu regen begann, die Vertreter dieser Richtung vor allen Dingen nach charakteristischem Ausdruck und scharfer Wiedergabe der Natur strebten. Und da es ohne Zweifel leichter ist, das Streben nach lebenswahrem Ausdruck an unregelmässigen, scharf markirten Formen zu bekunden, als an weichen und runden, so musste

es wohl so kommen, dass dabei oft auch diejenigen Personen der heiligen Geschichte, die ihrem Wesen nach eine grössere Schönheit erheischt hätten, in den herben und eckigen Formen des neuen Realismus dargestellt wurden.

Dürer hatte für diese Einseitigkeit seiner Vorgänger eine lebhafte Empfindung. Wiederholt eifert er gegen die „Ungestalt“, die viele seiner Fachgenossen nicht zu vermeiden wüssten. „Aber gern wollt ich helfen, so viel ich künnt, dass die grobe Ungestalt unsers Werks abgeschnitten und vermieden blieb. Es wär dann Sach, dass Einer mit sunderm Fleiss ungestalt Ding wollt machen“ (die letztere Beschränkung ist sehr wichtig) (222, 10, vgl. 359, 17). „Darum mussen wir gar mit grosser Acht wahrnehmen und fürkommen (vermeiden), dass sich die Ungestalt und Unschicklichkeit nit in unser Werk flecht“ (227, 31, vgl. 290, 17. 300, 5. 303, 13. 306, 18. 352, 15). „Wiewol man das Hässlich eher bekommt dann das Hübsch“ (222, 6). „Dann Niemand würd wohl wissen, was ein gut Gestalt gibt, er wiss dann vor, was Ungestalt geb“ (212, 31). Da nun der wahre Realismus offenbar weder in der einseitigen Darstellung des Schönen noch des Hässlichen, sondern in der gleichmässigen Darstellung beider besteht, so darf es als eine der vorteilhaften Wirkungen des italienischen Einflusses angesehen werden, dass Dürer neben dem Hässlichen auch das Schöne zu seinem Recht kommen lässt.

Mit dem „Schönen“ war es nun freilich eine eigene Sache. Was das sei, liess sich besser fühlen als in Worte fassen. Praktisch konnten ihm ja dabei die Italiener, die er „in ihren nacketn Bildern fast lobt“ (254, 19) einen gewissen Anhalt geben. Denn wie alle deutschen Künstler seiner Zeit glaubte er, sie, die aus der reinen Quelle schöpfen könnten, hätten auch das Geheimnis der Schönheit inne. Aber theoretisch liessen sie ihn im Stich. Und man merkt es seinen schriftlichen Entwürfen an, wie sehr er sich nun auf eigene Hand mit diesem Problem abgequält hat. Wiederholt macht er Ansätze und Versuche, eine Definition des Schönen zu finden, keine will ihn recht befriedigen.

Sein erster Gedanke ist natürlich, dass die Schönheit in Gesundheit und Zweckmässigkeit bestehe. Das war ja eine Auffassung, die ebenfalls der antiken Ästhetik ganz geläufig war. Die Alten sind niemals zu der Überzeugung durchgedrungen, dass das Schöne sich vom Guten und Nützlichen prinzipiell unterscheidet oder wenigstens begrifflich prinzipiell davon getrennt werden muss, wenn man zu einer klaren Erkenntnis desselben kommen will. So heisst es denn auch bei Dürer, wo er von der „Ungestalt“ spricht: „Deshalb soll wir die unnützen Ding in Bildern zu machen, was anderst hübsch soll sein (d. h. vorausgesetzt, dass man wirklich etwas hübsches machen will) vermeiden. Dann dies (nämlich das Unnütze) ist der Übelstand. Nimm ein Gleichnuss bei den Blinden, Lahmen und verdorrten Krüppelen und Hinkenden. Dergleichen Solichs ist alles hässlich von des Mangels wegen. Also ist auch zu fliehen der Überfluss, als dass man einem drei Augen, drei Händ und Füss wollt machen. Aber jemehr man alle Hässlichkeit der obgemeldten Ding auslässt, und macht dargegen gerade, starke (d. h. gesunde), helle (d. h. normal gefärbte), notdurftige (d. h. zweckmässige) Ding, die alle Menschen gewohnlichen lieben, so besser wirdet dasselb Werk, dann Solchs achtt man hübsch“ (227, 34). „Item der Mangel an eim idlichen Ding ist ein Gebrech. Dorum zu viel und zu wenig verderben alle Ding .... Aber dass man wiss, was unnütz sei, so ist Hinken unnütz und viel dergeleichen. Dorum is Hinken und desgleichen nit schön“ (288, 30). „Ein jedlich ubernöt Ding steht ubel“ (234, 25). „Soviel der Gebrechlichkeit ausgeschlossen würd, so viel beleibt der Schöne dest mehr im Werk ... Der Nütz ist ein Teil der Schanheit. Dorum, was am Menschen unnütz ist, das ist nit schön. Hüt dich vor Überfluss. Die Vergleichung Eins gegen dem Anderen (d. h. die Symmetrie in dem jetzt gebräuchlichen Sinne des Wortes) das ist schön. Dorum Hinken ist nit schön“ (301, 22, vgl. 213, 25. 289, 18. 304, 10 und 28. 305, 4. 352, 17).

Hier mengt Dürer eigentlich zwei Kennzeichen des Schönen durcheinander, die strenggenommen verschieden sind, nämlich Gesundheit (resp. Zweckmässigkeit) und Symmetrie. Aber das war kein grosser Fehler. Denn in der Praxis fallen ja Krankheit und Unregelmässigkeit oft zusammen. Ein blindes Auge, ein lahmes Bein und ähnliche Gebrechen stören gleichzeitig die Symmetrie und verhindern die natürliche Funktion des Körpers. Aber Dürer war sich wohl bewusst, dass damit keine erschöpfende Definition des Schönen gegeben sei. Die Gesundheit ist wohl in der Regel eine Vorbedingung, aber nicht das eigentliche Kennzeichen der Schönheit, eine Eigenschaft von mehr nebensächlicher als wesentlicher Bedeutung, die natürlich als Definition nicht ausreichen kann; denn es liegt ja auf der Hand, dass auch vollkommen gesunde und an sich symmetrisch gebaute Menschen sowohl schön als hässlich sein können.

Deshalb sucht Dürer nach einer anderen genaueren Definition. Eine solche findet er in der Übereinstimmung der Masse, also in dem, was wir Proportion nennen. Dieser Gedanke ist, wenn auch nur flüchtig, schon in die eben citirten Definitionen eingestreut, und zwar in Form der scheinbar unverständlichen Sätze: „Es ist ein grosse Vergleichung zu finden in ungeleichen Dingen“ (289, 3). „Es ist auch im Ungleichen ein grosse Vergleichung“ (301, 31, vgl. 305, 8). Offenbar meint Dürer damit etwas der Symmetrie, d. h. der Beziehung von gleichen Dingen aufeinander

Analoges, was aber doch nicht mit ihr identisch ist. Das kann aber nur das Verhältnis verschieden grosser Körperteile zu einander, also die Proportion, oder, wie die Alten sagten, die Analogie sein. Er will damit sagen, dass ein schöner Körper nicht nur symmetrisch sein soll, derart dass ein Bein dem andern, ein Arm dem andern gleich ist, sondern auch proportional, so dass sich also z. B. die Armlänge zur Beinlänge, der Kopf zum Rumpf u. s. w. in bestimmter Weise verhält.

Hiermit ist Dürer bei dem Centralproblem angelangt, um welches es sich in seiner ganzen Proportionslehre handelt. Und wir haben nun zu fragen, wie er dieses Problem angreift. Die antiken Schriftsteller waren zwar voll von Beteuerungen darüber, dass sich die einzelnen Glieder des Körpers zu einander und zum Ganzen analog oder proportional oder harmonisch verhalten müssten. Aber sie hatten es leider versäumt, darüber Auskunft zu geben, worin denn mathematisch ausgedrückt diese Harmonie eigentlich bestehe. Hier war also Dürer ganz auf seine eigenen Studien angewiesen.



Abb. L. Zeichnung eines Mohren in der Albertina.

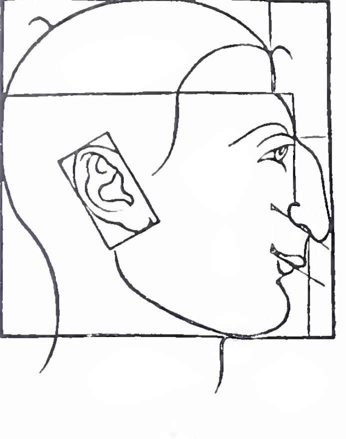
Dabei musste sich ihm sofort die Beobachtung aufdrängen, dass das Schöne auch in diesem Sinne durchaus nichts Einheitliches und Unzweideutiges sei. Es giebt vielmehr in der Natur eine Menge verschieden proportionirter Menschen, die darum doch gleich schön sein können. Da ist zunächst der Unterschied des Alters und des Geschlechts. Ein Kind hat ganz andere Proportionen als ein Mann, ein Mann ganz andere als ein Weib, ein Jüngling ganz andere als ein Greis. „Item es ist mäncherlei Unterschied und Ursach der Schöne. Wer die in seinem Werk beweisen kann, dem ist dest bass zu glauben“ (289, 16, vgl. 301, 20. 304, 25). In der That behandelt Dürer in seinem Buche die Proportionen des Mannes, Weibes und Kindes als drei verschiedene, wenn auch in gewissen Beziehungen zu einander stehende Probleme.

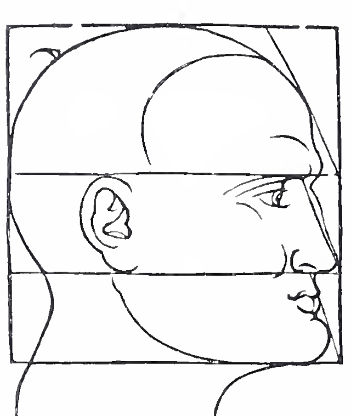
Dazu kommt der Unterschied der Rassen. Auch dieser war Dürer vollkommen geläufig. Für die eigentümlichen Vorzüge und Mängel des Mohrentypus im Vergleich mit dem des Weissen hatte er volles Verständnis. „Item zu manicherlei Bilder gehörn manicherlei Menschen abzumachen. Darzu findst du zweierlei Geschlecht der Menschen als Weiss und Mohrn. Aus denen ist ein Unterschied zu merken der Art halben, der zwischen ihn und uns ist. Der Mohrn Angesicht sind selten hübsch der pflechsten Nasen und dicke Mäuler halben, desgleichen ihre Schienbein mit dem Knie und Füss sind zu knorret, nit so gut zu sehen als der Weissen, desgleichen ihr Händ. Aber ich hab ihr Etlich gesehen, die da sunst von dem ganzen Leib so wolgeschickt und ärtig sind gewest, dass ichs nicht bassgestalter gesehen noch erdenken kann, so von ganz guter Art von Armen und allen Dingen, wie sie besser [nit] möchten sein“ (225, 33, vgl. 349, 15. 362, 13. 372, 13). Es ist bekannt, dass Dürer wiederholt Studien nach Mohren gemacht hat (vgl. Abb. L) und dass die Altarmaler seiner Zeit besonders bei der Darstellung der Anbetung der Könige Veranlassung hatten, dem Mohrentypus ihre Aufmerksamkeit zu schenken.

Ebenso genau würdigt er den Unterschied zwischen jugendlichen und alten Körpern. „Also findst du die erwachsen Jugend glatt, eben und volls Leibs, aber

das Alter ist uneben, knorret, gerumpfen (gerunzelt) und das Fleisch verzehrt« (224, 25, vgl. 245, 28 und 361, 17).

Vor allen Dingen aber, und das ist für uns das wichtigste, betont er immer wieder von neuem, dass selbst Menschen einer und derselben Rasse, eines und desselben Geschlechts und eines und desselben Alters in ihrer Körperbildung ganz voneinander verschieden sein können. In der ausführlichen und gewissenhaften Aufzählung all dieser Verschiedenheiten spricht sich Dürer's Sinn für die mannigfaltigen Erscheinungen der Natur in geradezu glänzender Weise aus. »Item in der Ungleichheit der Menschen ist Schan (Schönheit) und Ungestalt. Ein Theil haben grosse Haupt, die andern kleine. Eins Theils sind breit über die Schultern, die andern schmal. Etlich sind breit über die Hüft, gleich den Weibern, die andern schmal. Etlich haben ein langen Leib und kürze Bein, und wiederum (d. h. umgekehrt). Dergleichen Ding soll ein Idlicher Acht nehmen, nach dem er etwas machen will (d. h. diese Unterschiede soll jeder Maler beachten, je nach dem, was er gerade darzustellen hat). Item krumm und schlecht mag hiemit beigebrocht werden in den Beinen und Gliedern. Dann die Natur hat das Alles auf ihm (d. h. in der Natur kommt das alles vor). Aber wie schon dein Werk daraus würd, das gib ich dir zu treffen (d. h. wie du trotz dieser Verschiedenheiten der Natur oder vielleicht gerade durch sie dein Werk schön machst, das ist deine Sache) (247, 18). »Unterschied der Glied. Du magst auch an einem idlichem Bild seine Glieder lang oder kurz machen. Als erstlich das Haupt mach lang oder kurz, dick oder dünn, breit oder schmal, ein langen oder kurzen Leib, die Weichen, den Nabel hoch oder nieder stellen. Auch magst du die Scham und End der Arsbacken hoch oben lassen oder fast herabrucken. Desgleichen magst du die Schienbein lang oder kurz machen, lang oder kurz Händ und Füss. Du magst die Arm, Bein hinter dem Ellbogen oder vor dem Ellbogen lang oder kurz machen. Also magst du in allen Gliedern than und magst auch ein idlich Glied lang oder kurz, dick oder dünn, breit oder schmal machen, doch dass es menschlich beleib und nit unmüglich werd« (248, 19). »Daraus findt sich dann, dass Etlich gewinnen breit Schultern, dünn Weichen, schmal Hüft und diesem widerwärtig (d. h. umgekehrt). So gewinnen Etlich kurz Leib, lange Bein und aber dem Widersinns. So haben Etlich schlechte (gerade) Leib, Arm und Bein, die Andern krumme. Also kummt aus der Messung, dass die Natur aus der Gestalt des Menschen kunntlich wirdet. Und aus solchen obgemeldten Dingen kummt dann Ursach zu nehmen, wie man lieblich und hässlich Ding mög machen« (220, 25, vgl. 349, 5 und 25. 358, 7). Nicht nur die Proportionen des Körpers, sondern auch die Formen der Gesichter sind ganz verschieden. »Dann noch der Seiten zu sehen sind dreierle unterschiedlicher Angesich. Das erst sind schlechte ebne Angesicht, also dass die Stirn, Mund und Kinn ein aufrechte gerade Lini anrühren und nichts herfürgeht dann allein die Nasen. Item so haben Etlich ausgebogne Angesicht wie die Hasenköpf. Dann ihn ist die Höch des Haupts, Stirn und Kinn fast dohinten. Deshalb trifft die Nasen dest weiter hinfur . . . Item zum dritten, so haben etliche Menschen eingebogne Antlitz, das ist, so die Stirn und das Kinn fast hervoren leit, aber die Augen, Nasen und Mund leit tief im Antlitz . . . Item diese dreierlei Geschlecht der Antlitz sind unzahlbarlich zu verkehrn. Dorzu mag man brauchen flache oder scharpfe Gestalt der Angesicht. Dann es sind etliche Angesicht oben fast hervorn und unten dohinten, desgeleichen wiederum . . . Auch haben ihr Viel gross hocket uberhanget lang Nasen oder ganz kurz murret aufgeworfen dick und kolbet, die do bei den Augen tief hineingedruckt sind, oder sie sind hoch heraussen, der Stirn geleich. So haben Etlich tiefe kleine Äugle oder hohe grosse bolzete Augen. Etlich die thun ihr Augen eng auf wie ein Schwein, Etlich zerren sie zirkelweit rund auf. So haben Etlich hohe dicke kolbete weite Mäuler oder eingebissen dunn Lepsen, und geht etwan eim der öber Lebfsen für den unteren und wiederum. Und ist etwan einer dicker dann der ander. Etlicher hat ein langen Lepsen von der Nasen herab bis in Mund, der ander ein kurzen. So hat Mäncher ein lang dick gross Kinn, das do weit





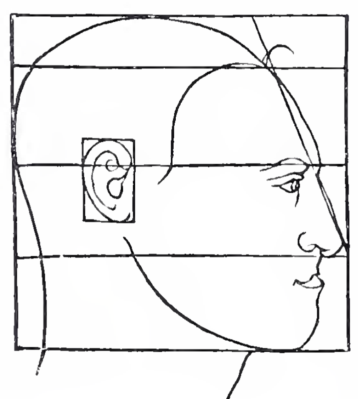


Abb. M. Karikatur aus Dürer's Proportionslehre.

herfürgeht, oder ein klein kurz abgeschliffen Kinn, das do hinten am Hals schier ansteht. Es sind auch etliche stafflete Angesicht, oben am weitesten hervoren, dornoch, je mehr unter sich, je mehr hinter sich. Also ist ihm auch zu than dem widerwärtig . . . Item sunderlich zu reden im fürsichtigen Angesicht (d. h. dem Gesicht en face) will ich fur mich nehmen erstlich die Stirn. Die mag man an einer Seiten hoch, an der anderen nieder machen, an einem Theil hervoren, am andern dohinten lassen. Die Augbrauen mag man eins höher oder niedrer machen dann das ander, oder krumm. Also mag man ihm auch than mit den Augen, eins grösser dann das ander machen, van dickern oder dunnern Augliderен, oder ungleich. Sie sind auch zu stellen nohend oder weit unter die Augbrauen ... Dornoch ist fürzunehmen die Nasen. Diese mag kolbet oder spitzig gemacht werden, ecket oder rundlecht, oder oben breit und unten schmal und wiederum, hinten breit und voren schmal und wiederum. Oder grosse weite breite Naslöcher und dannocht die Nasen vorn spitzig lassen, oder kolbet machen oder kleine schmole und enge Naslöcher. Item der Mund ist gar mäncherlei Weis zu verkehrn. Item das Kinn mag spitzig oder kolbet, ganz oder gespalten gemacht werden« (243, 4, vgl. 210, 2. 211, 4. 211, 26. 213, 1. 370, 21). »Item ein jedlich gemacht Haupt ist zu verstellen und unkunntlich machen mit Haar oder bschorn, kraus oder schlecht (glatt), dick oder dünn, lang oder kurz, locket oder gestrählt, trucken oder nass. Also auch im Bart oder ohn Bart alle Ding wie im Haar gebraucht« (214, 7).

Allerdings hat Dürer dabei in erster Linie die Porträtmalerei im Auge (vgl. 213, 30. 245, 9), aber es ist schon bezeichnend für seine entschieden realistische Gesinnung, mit welcher Wonne er hier alle möglichen Hässlichkeiten und Asymmetrien beschreibt. Es ist bekannt, dass sowohl in seinem Proportionsbuch (Fol. P. 4 ff.) wie unter seinen Handzeichnungen (Lippmann 35. 185) sich Karikaturen von ausgeprägter Hässlichkeit befinden, die an die bekannten Zeichnungen Lionardo's erinnern (vgl. Abb. M). Und er betrachtet diese Abnormitäten durchaus nicht als Spielereien oder theoretische Konstruktionen, sondern sah es geradezu als eine Hauptaufgabe des Malers an, alle diese individuellen Verschiedenheiten in seinen Werken anzuwenden. »Es ist auch kein Wunder, dass ein künstlicher Meister mancherlei Unterschieden betracht, die er kunnt machen, so er Zeit genug hätt, deshalb er viel muss lassen anstehn. Dann der Unterschied sind unzählig viel in des Menschen Gmüt, das do zu machen wär. Dorum wenns müglich wär, dass ein Mensch tausend Johr lebet in seinen van Gott gegebnen Kräften, der in dieser Künst wohl gelehrt wär und van Natur dorzu geneigt, der würd alle Tag viel neuer Gestalt der Menschen und andrer Ding auszugiessen haben, der man vor nit gesehen noch ein andrer gedocht hat. Dorum gibt Gott einem Künstner in sölchen Dingen viel Gewalts« (356, 10. 218, 10).

(Fortsetzung folgt.)

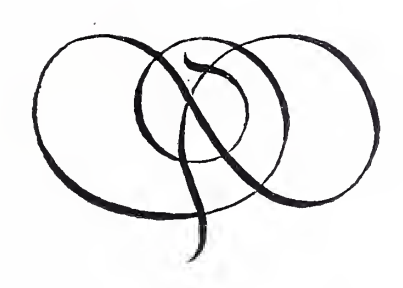




Abb. 1. Niccolò Fiorentino, Medaille der Giovanna Tornabuoni.

EIN PORTRÄT DER GIOVANNA TORNABUONI VON DOMENICO GHIRLANDAIO

VON *ULRICH THIEME*

DURCH die im Februar dieses Jahres erfolgte Entdeckung seiner Fresken in der Kirche Ognissanti in Florenz steht Domenico Ghirlandaio augenblicklich im Vordergrunde des kunstgeschichtlichen Interesses. Während diese Fresken aber der Frühzeit des Meisters angehören, ja nach Vasari sogar als seine ersten Arbeiten zu betrachten sind, wollen wir heute ein Tafelgemälde Ghirlandaio's in Wort und Bild vorführen, das uns den liebenswürdigen Florentiner Maler in voller künstlerischer Reife, auf dem Höhepunkte seines Schaffens zeigt. Es ist das Porträt der Giovanna Tornabuoni, von dem wir eine nach dem Originale gefertigte Heliogravüre diesem Hefte als Kunstbeilage beifügen. Das Bild[1]) ist, nach der darauf befindlichen Datirung, 1488, wahrscheinlich im Auftrage der Tornabuoni selbst gemalt, gelangte nach dem Aussterben dieser berühmten Florentiner Aristokratenfamilie durch Erbschaft in den Besitz der Pandolfini, in deren Haus in der Via San Gallo in Florenz es noch im Anfange unseres Jahrhunderts zu sehen war, wurde bald darauf nach England verkauft und war später dort in der Collection Henry Willett in Brighton. 1878 war es in der Royal Academy und dann durch mehrere Jahre in der National Gallery aus-

1) Die zu dieser Studie hauptsächlich benutzte Litteratur ist: *Cicognara*, Storia della scultura. Vol. I. libr. III. cap. V. p. 411. — *Frances Sitwell,* Types of beauty in renaissance and modern painting. The Art Journal. N. S. 1889. p. 5. — *Enrico Ridolfi,* Giovanna Tornabuoni e Ginevra dei Benci sul coro di Santa Maria Novella in Firenze. Archivio storico italiano. S. V. t. 6. 1890. p. 425 ff. — *Ernst Steinmann*, Ghirlandaio (Knackfuss' Künstlermonographien XXV). 1897. — *Maurice Paléologue,* Le Portrait de Giovanna Tornabuoni par Domenico Ghirlandaio. Gazette des Beaux-Arts. 3. pér. XVIII. p. 493.



Abb. 2. Armand Mathey-Doret, Giovanna Tornabuoni nach dem Porträt des Domenico Ghirlandaio.

gestellt, bis es endlich vor kurzem durch die Hand des bekannten Pariser Kunsthändlers Charles Sedelmeyer, in die Sammlung Rodolphe Kann in Paris kam — wohl eine der bedeutendsten Privatsammlungen unserer Zeit —, zu deren Hauptzierden das hervorragende Bild augenblicklich gehört. Charles Sedelmeyer liess, als das Porträt sich noch in seinem Besitze befand,[1]) durch den bekannten Pariser Radirer Armand Mathey-Doret eine Reproduktion ausführen, von der wir auf Seite 193 eine Abbildung geben (Abb. 2).[2]) Armand Mathey-Doret (geb. 1854 in Besançon, ein Schüler Lehmann's und Waltner's) hat sich durch die Wiedergabe dieses herrlichen Porträts Ghirlandaio's als Künstler ersten Ranges erwiesen. Nicht nur in der technischen Ausführung und der sorgfältigen Wiedergabe des kleinsten Details, sondern auch in der ganzen Auffassung ist es ihm gelungen, dem Originale gerecht zu werden. Die anmutige, fesselnde Erscheinung der berühmten Florentiner Schönheit tritt uns in dieser Reproduktion in vollster Lebenswahrheit entgegen, so dass wir nicht anstehen, Armand Mathey-Doret's Arbeit dem Besten anzureihen, was in neuerer Zeit auf dem Gebiete des reproduzirenden Kupferstiches geleistet worden ist. Interessant und lehrreich ist es, diese hervorragende Reproduktion des Porträts Ghirlandaio's vom Ende unseres Jahrhunderts mit einer anderen vom Anfang desselben zu vergleichen, die wir in Abbildung 3 wiedergeben. Es ist ein Stich des Niccolò Palmerini (1780—1848), eines Schülers des Raphael Morghen, den derselbe nach einer Zeichnung des Pietro Ermini fertigte, als sich das Original noch in der Casa Pandolfini befand.[3]) Ich weiss nicht, ob dem Zeichner oder dem Stecher die Schuld beizumessen ist, aber jedenfalls haben diese Künstler dem Originalbilde arg mitgespielt. Die eigentümliche Anmut der schlanken, rassigen, aristokratischen Florentinerin aus dem 15. Jahrhundert ist unter ihren Händen vollständig verloren gegangen. Aber auch sonst hat sich Palmerini noch alle möglichen Freiheiten gestattet. Er wählte einen einfachen Hintergrund und gab der Dargestellten in die plumpe, missgestaltete Hand ein Buch, um sie als Donna Laura, die Geliebte des Petrarca, glaubhaft zu machen, unter deren Namen das Porträt damals noch ging.[1]) —

Die beigefügten Reproduktionen entheben mich der Pflicht, eine ausführliche Beschreibung des Porträts Ghirlandaio's zu geben, das auf einer Holztafel in der Grösse von 0,735 × 0,357 m gemalt ist. Ergänzend sei nur erwähnt, dass die Haare aschblond, die Augen blau sind und dass das Gewand aus einem karmoisinroten Seidenkleide mit gelbem brokatenen Überwurf besteht. Seltsam ist die Korallenschnur, welche, nur zum Teil sichtbar, rechts oben an der Wand hängt. Ob sie irgend eine besondere Bedeutung beansprucht, vermag ich nicht zu sagen. Wir besitzen mehrere Profilporträts solcher langhalsiger Damen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts — einige sind von Botticelli's Hand —, aber alle diese übertrifft Giovanna Tornabuoni an Anmut und Liebreiz. Der lange, für unseren Geschmack vielleicht zu lange Hals muss damals in Florenz übrigens als eine besondere Schönheit angesehen worden sein, da die Künstler dieser Zeit ihn stets auffällig betonen und auch die Kleidung ihn geflissentlich hervorzuheben scheint. Jedenfalls bildet er bei unserem Porträt gerade in dieser Form in harmonischster Weise die Verbindung des schlanken Körpers mit dem zierlichen Kopf, und Palmerini's Stich zeigt, wie unorganisch ein Versuch, die Natur zu verbessern, wirkt.

Dass wir es hier mit einem Werke des Domenico Ghirlandaio, und zwar aus seiner besten und reifsten Zeit, zu thun haben, unterliegt keinem Zweifel. Die wenigen Schriftsteller, welche das Bild nennen, sind darüber, ebenso wie über die dargestellte Persönlichkeit, auch immer einig gewesen. Seltsamerweise ist dieses Porträt der Giovanna Tornabuoni weder Vasari noch irgend einem anderen Kunstschriftsteller des 16., 17. und 18. Jahrhunderts bekannt, obgleich es sich durchaus nicht an einem abgelegenen oder schwer zugänglichen Orte befand. Zuerst führt es Cicognara an, der das Gemälde noch in der Casa Pandolfini im Anfange unseres Jahrhunderts sah.[2]) Er erklärt, dass alle Kenner dasselbe für ein Werk des Domenico Ghirlandaio hielten und giebt als äusseren Beweis hierfür an, dass das Bild im Besitze der Pandolfini sei, die nachweislich die Tornabuoni beerbt hätten. Es stamme also wohl von den Tornabuoni selbst, und dann sei es auch gewiss von Ghirlandaio's Hand, denn dieser wäre der Hof-

1) Vgl. Illustrated Catalogue of the third series of 100 paintings by old masters, being a portion of the Sedelmeyer Gallery. Paris 1896. Nr. 70.

2) Die Radirung ist erst kürzlich im Verlage von Charles Sedelmeyer in Paris (Rue de la Rochefoucauld 6) erschienen. Es wurden nur 300 signirte Drucke, Bildgrösse 0,515 × 0,325 m, auf Pergament und Japanpapier à 130 Frks. hergestellt.

3) Die Unterschrift des Blattes lautet: Pietro Ermini disegnò. Niccolo Palmerini incise. Raffaello Morghen diresse. Madonna Laura. All' Ornatissimo Signore Antonio Longo. Arciprete della Metropolitana Fiorentina. In segno di sincera ed affettuosa stima Niccolo Palmerini D. D. — Unsere Reproduktion des Stiches ist nach einem Exemplar aus dem Kupferstichkabinett in Berlin hergestellt.

1) Es ist natürlich auch zeitlich ein Ding der Unmöglichkeit, dass das 1488 datirte Porträt die bereits 1348 gestorbene Laura darstellt!

2) Cicognara (a. a. O.) begeht übrigens bei der Beschreibung des Bildes einen argen Irrtum. Er schildert das Beiwerk im Hintergrunde u. s. w. ganz richtig, wie das Original es aufweist, giebt aber an, dass Giovanna Tornabuoni ein Buch in der linken Hand halte — eine Abweichung, die Palmerini's Stich zeigt, durch den er sich irre leiten liess.



Abb. 3. Niccolò Palmerini, Giovanna Tornabuoni nach Domenico Ghirlandaio's Porträt. Kupferstich.

maler der Tornabuoni und gerade 1488 in deren Auftrag mit der Ausmalung der Chorkapelle von Santa Maria Novella beschäftigt gewesen. Frances Sitwell und Enrico Ridolfi in seiner ausgezeichneten Studie über die Chorfresken in Santa Maria Novella, die ich besonders benutzt habe, sowie Maurice Paléologue stellen ebenfalls Domenico Ghirlandaio ganz unzweifelhaft als den Meister des Porträts hin, und besonders der letztere giebt hierfür eine so eingehende stilkritische Begründung, dass ich in dieser Beziehung auf seine Ausführungen verweisen kann.

Dass aber auf dem Porträt wirklich Giovanna Tornabuoni dargestellt ist, ergiebt sich aus der Übereinstimmung mit den authentischen Porträts, die uns von dieser erhalten sind, den Medaillen. Es giebt deren zwei mit verschiedenen Rückseiten, aber identischen Vorderseiten, welche ebenso wie das Gegenstück, die Medaille ihres Mannes Lorenzo Tornabuoni, neuerdings dem Niccolò Fiorentino zugeschrieben werden.[1])

Die Vorderseite, die wir in Abbildung 1 reproduziren, zeigt uns das Brustbild einer jungen Frau nach rechts gerichtet und die Umschrift: IOANNA · ALBIZA · VXOR · LAVRENTII · DE · TORNABONIS. Trotzdem das Porträt der Medaille im Gegensinne des Tafelbildes gehalten ist, und trotzdem man die naturgemäss sich ergebende Verschiedenheit bei der Wiedergabe ein und derselben Persönlichkeit durch die Malerei und durch die Plastik wohl in Betracht ziehen muss, zeigt ein Vergleich der Medaille nud des Gemäldes auf den ersten Blick, dass auf beiden dieselbe Persönlichkeit dargestellt ist. Wir finden dieselbe Kopfbildung, dasselbe feine Profil, denselben langen edelgeformten Hals, dieselbe etwas bizarre Frisur, die auf der Medaille nur das Ohr freilässt. Ja die Übereinstimmung des gemalten und modellirten Porträts ist sogar so gross, dass man ohne weiteres annehmen kann, dass auch die Medaille um das Jahr 1488 entstanden sein muss. Und das ist, wie wir aus den Lebensverhältnissen der Giovanna Tornabuoni, nachweisen können, in der That auch der Fall.

Giovanna di Maso degli Albizi wurde am 18. Dezember 1468 in Florenz geboren. Sie entstammte einer alten hochberühmten Familie, welche fast zwei Jahrhunderte lang an der Spitze der Florentiner Aristokratie gestanden hatte und von der einzelne Mitglieder mehrmals, z. B. nach dem Aufstande der Ciompi, 1378, und bei der Verschwörung gegen Cosimo Medici, 1433, eine bedeutende politische Rolle gespielt hatten. 1486 heiratete Giovanna den mit ihr gleichaltrigen Lorenzo Tornabuoni, den Sohn des Giovanni Tornabuoni und der Francesca di Luca Pitti, der nicht nur einer der vornehmsten und reichsten Familien seiner Vaterstadt angehörte, sondern auch — zusammen mit seinem Vetter Piero de' Medici von dem hochberühmten Humanisten Angelus Politianus erzogen — durch seine Bildung in wissenschaftlicher und künstlerischer Beziehung unter seinen Zeitgenossen eine hervorragende Stellung einnahm. Durch die Vermählung der Giovanna Albiza mit dem Mitgliede eines den Medici eng verwandten Zweiges der Tornabuoni[1]) wurde der langjährige Zwist der Albizi und Medici ausgeglichen, so dass dieser Verbindung auch eine politische Bedeutung nicht abzusprechen ist. Man erzählt, dass Lorenzo Medici bei der Verlobung seine Hand im Spiel gehabt habe, doch brauchen wir deshalb nicht anzunehmen, dass sie nur ein politischer Schachzug war, denn die alten Chronisten melden auch, dass die jungen Ehegatten in inniger Liebe einander zugethan waren. Aber dass ganz Florenz an der Hochzeitsfeier, die am 15. Juni 1486 mit aussergewöhnlicher Pracht und grossem Aufwande abgehalten wurde, teilnahm, ist

1) Angeführt bei Armand, Friedländer, Heiss.

1) Die Mutter des Lorenzo Medici il Magnifico, Lucrezia Tornabuoni, bekannt auch als Dichterin, war die Schwester des Giovanni Tornabuoni, des Vaters des Lorenzo Tornabuoni.

ein Beweis dafür, dass der Verbindung der beiden mächtigen Familien und der dadurch erfolgten Aussöhnung der Albizi und Medici eine aussergewöhnliche Bedeutung beigemessen wurde und dass sie allseitig mit Freuden begrüsst wurde. Der Chronist Ammirato[1]) giebt uns eine Schilderung des Festes. Er erzählt, dass hundert vornehme junge Florentinerinnen der schönen Braut folgten und dass der Vermählungsfeier im Dome nicht nur die ganze Aristokratie von Florenz, sondern auch der Graf Tendiglia, der Gesandte des spanischen Königs am päpstlichen Hofe, mit zahlreichen fremden Kavalieren beiwohnte. Giovanni Tornabuoni, der Vater des Bräutigams, hatte auf der heutigen Piazza Antinori, in unmittelbarer Nähe seines stolzen von Michelozzo erbauten Palazzo,[2]) ein gewaltiges Podium errichten lassen, auf welchem ebenso wie in den prächtigen Sälen des Palastes bis tief in die Nacht hinein getanzt und gejubelt wurde. Auch das Volk wurde von Giovanni Tornabuoni und dem Vater der Braut reich bewirtet und ergötzte sich an den dargebotenen Schauspielen — kurz es war ein Fest, wie es selbst in dem lebenslustigen, prachtliebenden Florenz nur selten gefeiert wurde. Wer hätte damals gedacht, dass das Glück des jungen Paares, dem Macht, Reichtum, Schönheit und Liebe in so hohem Masse beschieden waren, nur von kurzer Dauer sein sollte! Ammirato schliesst die Schilderung der Hochzeit mit der wehmütigen Betrachtung, „dass Glück und Unglück nahe beieinander wohnen, denn Giovanna Tornabuoni starb bei der Geburt eines Kindes und wurde mit grossem Gepränge in Santa Maria Novella begraben. Dem alten Vater und dem jungen Gatten blieb nur die schöne aber traurige

1) Scipione Ammirato, Delle famiglie nobili fiorentine. 1615.

2) In der Via Tornabuoni. Heute Palazzo Corsi genannt und 1840 restaurirt.



Abb. 4. Domenico Ghirlandaio's Porträt der Giovanna Tornabuoni auf dem Fresko der Heimsuchung in St. Maria Novella.

Erinnerung an ihren vortrefflichen Charakter und ihre hervorragende Schönheit". Über das Todesjahr sind wir durch diese Angabe zwar nicht genau unterrichtet, doch können wir dasselbe wenigstens ungefähr bestimmen. Ridolfi giebt an, dass im libro dei morti von 1457 bis 1561, unter dem Jahre 1488 zu lesen ist: „die Frau des Lorenzo Tornabuoni wurde in Santa Maria Novella beerdigt", doch kann sich, wie Ridolfi hinzufügt, diese Angabe auch auf die Frau eines anderen Lorenzo Tornabuoni beziehen, den es nachweislich zu dieser Zeit in Florenz gegeben hat,[1]) und um so mehr wird das der Fall sein, da wir von Litta[2]) wissen, dass Giovanna Tornabuoni ihrem Gatten drei Kinder schenkte, Giovanna, Giovanni und Leonardo, demnach wohl nicht bereits im zweiten Jahre nach der Hochzeit gestorben sein wird. 1494 ging der Witwer Lorenzo Tornabuoni eine zweite Ehe mit Ginevra di Bongiani Gianfigliazzi ein,[3]) in diesem Jahre muss also Giovanna ganz sicher tot gewesen sein, doch glaube ich weiter unten[4]) den Beweis erbringen zu können, dass sie bereits 1490 im Grabe ruhte. Giovanna Tornabuoni starb also im jugendlichen Alter von ungefähr 21 Jahren nach dreijähriger Ehe, „trotzdem glücklich, wie Villari[5]) sagt, da der Tod sie hinderte nach zehn Jahren das jugendliche Haupt des geliebten Gatten unter dem Beile des Henkers fallen zu sehen,[6]) der den Versuch, seinem Freunde und Verwandten Piero de' Medici in Florenz die Herr-

1) Urkundlich wird gemeldet, dass Dianora, die Tochter des Lorenzo Tornabuoni, 1481 den Niccolò di Niccolà Capponi heiratete.

2) Famiglie celebri d'Italia. Fasc. 36.

3) s. Ridolfi a. a. O. Litta a. a. O. weiss nichts von einer zweiten Vermählung des Lorenzo Tornabuoni.

4) Vgl. S. 198.

5) Storia di Girolamo Savonarola. Vol. II.

6) Am 21. August 1497 wurde Lorenzo Tornabuoni hingerichtet.



Abb. 5. Unbekannter Meister des 15. Jahrhunderts, Porträt der Giovanna Tornabuoni. Terrakottabüste, Sammlung Gustave Dreyfus, Paris.

schaft zu verschaffen, mit dem Leben bezahlen musste". Von den Kindern Giovanna's pflanzte nur das jüngste, Leonardo, das Geschlecht der Tornabuoni fort, das mit dessen Urenkel Gianluigi, welcher in Frankreich starb, wohin sein Vater Giovanni im Gefolge der Katharina von Medici gezogen war, erlosch.

Giovanna Tornabuoni hat trotz ihres kurzen Lebens in Florenz und ganz besonders am glänzenden Hofe des Lorenzo de' Medici il Magnifico eine bedeutende Rolle gespielt, von der uns M. Paléologue ein anschauliches Bild entwirft. Er schildert uns, dass Giovanna nicht nur durch ihre Schönheit, sondern auch durch ihre vortrefflichen Charaktereigenschaften, ihre natürliche Anmut und ungesuchte Einfachheit, durch gute Erziehung und umfassende Bildung unter all den geistig hochbedeutenden Frauen ihrer Zeit hervorragte, dass sie sich am leichtlebigen und leichtsinnigen Hofe der Medici ihre Sittenreinheit bewahrte, und geradezu als ein Muster des Geschmackes und der feinen gesellschaftlichen Formen hingestellt wurde. Ein Lob, das ganz besondere Bedeutung gewinnt, wenn man erwägt, dass wir es mit einer Zeit zu thun haben, in welcher der auf das feinste ausgebildete gesellige Verkehr nicht nur äusseren Schliff und gewandtes Benehmen erforderte, sondern an die geistigen Eigenschaften und die Bildung grosse Ansprüche stellte. Die vornehmen Damen waren damals nicht nur eifrige Schützerinnen und Fördererinnen der Kunst und Wissenschaft, sondern meist auch gründliche Kennerinnen derselben und als solche wohl berechtigt und befähigt, an den gelehrten und geistvollen Gesprächen und Unterhaltungen der hochgebildeten Männer ihrer Zeit thätig Anteil zu nehmen! Ghirlandaio's Porträt giebt uns aber nicht nur den besten Begriff von den glänzenden äusseren Eigenschaften Giovanna Tornabuoni's, ihrer stolzen und zugleich anmutigen Schönheit, sondern ist zugleich auch ein beredtes Zeugnis ihrer hohen geistigen Begabung und ihres vortrefflichen Charakters, sowie der Wertschätzung, die die Zeitgenossen ihr auch in dieser Hinsicht zu teil werden liessen. Das lehrt uns der Vers auf dem kleinen Täfelchen, das die Datirung enthält:

Ars utinam mores animumque effingere posses!
Pulchrior in terris nulla tabella foret!
Könntest Du, hehre Kunst, Verstand auch und Tugenden schildern!
Herrlicher wäre kein Bild dann auf der Erde als dies!

Wir besitzen noch ein zweites Porträt der Giovanna Tornabuoni von Ghirlandaio's Hand und zwar in ganzer Figur. Dasselbe befindet sich auf des Meisters herrlichem Fresko der Heimsuchung Mariä in dem Chor von Santa Maria Novella in Florenz, in dem Cyklus der Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers an der Ostwand der Chorkapelle, welche im Auftrage des Giovanni Tornabuoni von Domenico Ghirlandaio ausgemalt wurde, das vorletzte Bild unten links. Hier sehen wir rechts hinter der heiligen Elisabeth mit ihren beiden Begleiterinnen eine Gruppe von drei Frauen, welche unbedingt porträtähnliche Züge tragen. Die vorderste von ihnen ist unverkennbar Giovanna Tornabuoni. Das Porträt stimmt mit dem Tafelbilde aus der Casa Pandolfini nicht nur in den Gesichtszügen und der Haartracht, Kostüm und Halsschmuck (vgl. Abb. 4), sondern auch in der Stellung des Körpers und der Hände, die auf beiden Porträts ein Tuch halten, so genau überein, dass man zu der Überzeugung kommen muss, dass das eine Porträt eine Wiederholung des anderen ist.[1]) Ridolfi nimmt an,

1) Vasari berichtet, dass Ghirlandaio auf der Heimsuchung Mariä die „Ginevra dei Benci, damals ein wunderschönes Mädchen" dargestellt habe. Infolgedessen glaubte man, dass diese erste Figur dieselbe sei und Jahrhunderte lang, und auch heute noch in den meisten Führern von Florenz, wird sie Ginevra dei Benci genannt. Frances Sitwell erkannte zuerst die Übereinstimmung mit dem Porträt der Giovanna Tornabuoni, und Enrico Ridolfi gebührt das Verdienst den Nachweis erbracht zu haben, dass Ginevra dei Benci nicht dargestellt sein kann, da sie bereits 1473 im Jahre ihrer Vermählung mit Luigi di Bernardo Niccolini gestorben ist. Er hat auch die Angabe Rosini's (Storia della pittura t. III. cap. VII. p. 142), dass auch Lionardo da Vinci

dass das Tafelbild früher gemalt sei als das Fresko. Mit Recht. Man sieht das schon aus dem an und für sich geringfügigen Umstande, dass auf dem letzteren die Fingerringe fehlen, welche Giovanna auf dem Porträt aus der Casa Pandolfini trägt. Aber wir haben noch sicherere Anhaltspunkte dafür. Das Tafelbild ist 1488 datirt. Die Kapelle in Santa Maria Novella wurde am 22. November 1490 nach Vollendung der 1486 begonnenen Fresken eingeweiht. Das Fresko der Heimsuchung ist, wie erwähnt, das vorletzte Bild unten links, das daneben befindliche letzte, das Opfer des Zacharias darstellend, ist 1490 datirt, wir gehen also wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, dass auch die Heimsuchung erst in diesem Jahre vollendet ist, da aus technischen und praktischen Gründen der Meister gewiss in der Reihenfolge von oben nach unten die einzelnen Scenen gemalt hat. Das Tafelbild aus der Casa Pandolfini ist also als das Original, das Fresko als eine Wiederholung desselben anzusehen. Aus der flotten und sicheren Pinselführung, die das Freskoporträt zeigt, und aus dem hervorragenden Platze, dicht vor den Augen des Beschauers, den die Heimsuchung an der Wand der Chorkapelle einnimmt, kann man schliessen, dass diese Scene eine durchaus eigenhändige Arbeit Ghirlandaio's ist und ihre Ausführung nicht etwa Schülerhänden überlassen blieb, deren sich Ghirlandaio selbstverständlich bei dem gewaltigen Werke, das innerhalb von vier Jahren vollendet wurde, bedient hat.[1])

Dass aber Ghirlandaio in dem Porträt auf der Heimsuchung das bereits zwei Jahre vorher entstandene Tafelbild benutzt hat, möchte ich dadurch erklären, dass Giovanna Tornabuoni inzwischen gestorben war. Ghirlandaio sah sich dadurch gezwungen, auf ein Porträt aus früheren Jahren zurückzugreifen, und behielt auch dasselbe Kostüm und denselben Schmuck bei, ja wiederholte alles bis in das kleinste Detail, um die Verstorbene, die bei Lebzeiten so viel Liebe und Verehrung genossen hatte, recht lebendig und möglichst so, wie sie allen noch in der Erinnerung vor Augen stand, auch auf dem monumentalen Freskogemälde zu verewigen.

die Ginevra dei Benci gemalt habe, dahin richtig gestellt, dass es sich hier ebenfalls um ein Porträt der Giovanna Tornabuoni handele, und zwar um ein zweifelhaftes Bild aus späterer Zeit, das sich früher ebenfalls in der Casa Pandolfini befand und später in Rosini's Besitz war. Nach Rosini's Tod kaufte es Carrand, mit dessen Vermächtnis es dann in das Museo nazionale in Florenz kam. Da dieses Porträt nicht aus der Zeit der Giovanna stammt, sondern nach Ridolfi eine spätere Arbeit ist, so brauchen wir es hier nicht zu berücksichtigen.

1) Einige wie der Bruder David Ghirlandaio und Mainardi werden ja auch in dem Kontrakte, den Domenico Ghirlandaio mit Giovanni Tornabuoni abschloss, namentlich erwähnt.

M. Paléologue hat in dem bereits erwähnten Artikel in der Gazette des Beaux-Arts die Terrakottabüste eines unbekannten Florentiner Künstlers aus dem 15. Jahrhundert als Porträt der Giovanna Tornabuoni veröffentlicht. Wir geben von dieser meisterhaft behandelten Arbeit, die sich in der Sammlung Gustave Dreyfus in Paris befindet, eine Abbildung in Seitenansicht (Abb. 5), um den Vergleich mit den anderen unzweifelhaft echten Profilporträts der Giovanna Tornabuoni zu erleichtern. Die Ähnlichkeit ist in vielen Punkten auffallend, jedoch nicht voll überzeugend. Eine grosse Übereinstimmung sehe ich vor allem in der Bildung des Schädels, der Stirn, der unteren Gesichtspartie, sowie der Form des Halses, dagegen ist auf der Büste die Nase bedeutend grösser und an der Wurzel vorspringender und auch die Haartracht ist verändert. Betonen wir aber wiederum die sich ergebende Verschiedenheit bei der Wiedergabe derselben Person durch die Malerei und die Plastik und ziehen wir in Betracht, dass die auf der Büste dargestellte Persönlichkeit ganz entschieden einen weicheren, unfertigeren, mädchenhafteren Eindruck macht, als die anderen Bildnisse der Giovanna Tornabuoni aus der Zeit um 1488 zeigen, so lässt sich die Behauptung, dass wir auch in der Büste ein Porträt der Giovanna zu erblicken haben, recht wohl aufrecht erhalten, nur ist es eben ein Porträt aus früheren Jahren, etwa 1483 oder 1484, als sie noch Giovanna Albiza hiess.

Wie steht es nun aber mit dem angeblichen Porträt der Giovanna Tornabuoni auf einem der beiden Freskobilder Botticelli's im Louvre! Dieselben wurden 1873 von Dr. Lemmi in seiner Villa bei Fiesole entdeckt und befinden sich seit 1881 in Paris.[1])

Sie stellen die Einführung eines jungen Mannes in das Reich der freien Künste und die Begrüssung einer jungen Dame durch vier die Kardinaltugenden verkörpernde Frauen dar. In den beiden Personen dieser Fresken in Zeittracht, dem jungen Mann und der jungen Frau, hat man nun Lorenzo und Giovanna Tornabuoni erkennen wollen und hat aus dem Alter der Dargestellten sowie dem Vorwurf der Gemälde geschlossen, dass dieselben 1486, zur Feier der Hochzeit von Botticelli gemalt worden seien, zumal da erwiesen ist, dass die Villa Lemmi 1469—1541 im Besitze der Familie Tornabuoni war. Wir wollen uns zunächst mit dem angeblichen Porträt der Giovanna Tornabuoni beschäftigen, das wir in Abbildung 6 wiedergeben. Cosimo Conti[2]) glaubte zuerst auf Grund eines Vergleiches mit der Medaille des Niccolò Fiorentino (vgl. Abb. 1) in der auf Botticelli's Fresko dargestellten jungen Frau die Giovanna Tornabuoni

1) Abgebildet bei E. Steinmann: Biographie Botticelli's Abb. 70 u. 71. (Knackfuss' Künstlermonographien Nr. XXIV.)

2) L'Art 1881 und 1882.



Abb. 6. Sandro Botticelli, Junge Frau aus dem Fresko der Villa Lemmi. Paris, Louvre.

zu erkennen, ihm schliesst sich Ephrussi [1]) an. Frances Sitwell [2]) ist nicht sicher, dass die junge Frau Giovanna sei, Enrico Ridolfi, [3]) Heiss, [4]) Ulmann, [5]) Steinmann [6]) und M. Paléologue [7]) sind jedoch alle davon fest überzeugt. Ich möchte hier nicht näher auf die Gründe eingehen, die dafür vorgebracht worden sind, dass Giovanna Tornabuoni auf Botticelli's Fresko dargestellt sei, denn der Beweis, dass dies der Fall nicht ist und nicht sein kann, ist so einfach zu führen, dass es gar keiner längeren Erörterungen oder Widerlegung der verschiedenen Meinungen bedarf.

Ephrussi machte die Entdeckung, dass die sogenannte Giovanna Tornabuoni des Botticelli'schen Freskos aus der Villa Lemmi sich auch auf Ghirlandaio's Fresko der Heimsuchung in Santa Maria Novella befindet. Es ist dies die Frau, die, nur in halber Figur sichtbar, in der von uns oben erwähnten Gruppe der drei Frauen rechts an zweiter Stelle steht. Wir bilden sie in Abbildung 7 ab, und ein Vergleich mit Abbildung 6 lehrt, dass Ephrussi recht hat. Die Ähnlichkeit ist voll überzeugend, und die Übereinstimmung der Haltung des Kopfes, des Halsschmuckes, der Haartracht und des fast gleich gelegten Kopftuches — nur die Stellung der Arme und Hände ist verschieden — lässt uns sogar schliessen, dass der eine Künstler das Porträt der Komposition des anderen entnommen hat. Da nun aber unzweifelhaft nachgewiesen ist, [1]) dass Giovanna Tornabuoni nicht die zweite, sondern die erste Figur dieser Gruppe auf Ghirlandaio's Heimsuchung ist, so muss die andere Figur, eben die dahinterstehende junge Frau, und dieselbe junge Dame auf Botticelli's Fresko jemand anderes darstellen! Wer dies ist, vermag ich nicht anzugeben, aber sicher ist, dass Giovanna Tornabuoni auf Botticelli's Fresko nicht dargestellt sein kann.

Dass aber der in das Reich der Künste eingeführte junge Mann auf dem Gegenstück, dem zweiten Fresko im Louvre, trotzdem Lorenzo Tornabuoni ist, scheint mir nach einem Vergleich mit der Medaille desselben von Niccolò Fiorentino's Hand [2]) doch recht

1) Gazette des Beaux-Arts. 2. pér. XXV. 1882.
2) a. a. O. 1889.
3) a. a. O. 1890.
4) Les médailleurs de la Renaissance. I. 1891.
5) Sandro Botticelli. 1893.
6) Botticelli und Ghirlandaio. (Knackfuss' Künstlermonographien. XXIV und XXV. 1897.)
7) a. a. O. 1897.

1) Vgl. Seite 197.
2) Abgebildet bei Heiss a. a. O. Tafel VII.



Abb. 7. Domenico Ghirlandaio, Junge Frau aus dem Fresko der Heimsuchung in St. Maria Novella.

wohl möglich, obgleich nicht zu leugnen ist, dass die geringen äusseren Anhaltspunkte, welche die gleiche Haartracht, die bartlosen Gesichter und die gleiche Kleidung der Männer dieser Zeit bieten, das Zurückführen verschiedener Porträts auf dieselbe Persönlichkeit sehr erschweren und dass sich bei solchen Vergleichungen meist nur ein ähnlicher Typus feststellen lässt. Dieser ist aber auf der Medaille und in Botticelli's Porträt in hohem Masse vorhanden, ja meiner Meinung nach stimmt die Medaille mehr mit dem jungen Mann auf Botticelli's Fresko überein — besonders auffällig ist die Ähnlichkeit der Nase und der unteren Kopfpartie —, als mit dem allgemein anerkannten und durch eine Notiz bei Follini [1]) beglaubigten Porträt Lorenzo Tornabuoni's [2]) auf Ghirlandaio's Fresko „die Vertreibung Joachims aus dem Tempel“ in Santa Maria Novella, doch müssen wir dabei berücksichtigen, dass die zuerst genannten Porträts, die Medaille und der junge Mann auf Botticelli's Fresko, beide im strengen Profil gehalten sind, wodurch die Ähnlichkeit besser hervortritt, während auf Ghirlandaio's Darstellung Lorenzo Tornabuoni mehr dem Beschauer den Kopf zuwendet. Halten wir daran fest, dass Lorenzo Tornabuoni auf Botticelli's Fresko dargestellt ist, so muss das Gemälde vor Lorenzo's Hochzeit, also vor dem Jahre 1486 entstanden sein, da doch sonst unbedingt auf dem Gegenstück Giovanna Albiza sich befände. Der Gedanke aber, dass die Fresken der Villa Lemmi erst 1494 zur Feier der zweiten Hochzeit des Lorenzo mit Ginevra di Bongiani Gianfigliazzi von Botticelli gemalt worden seien, ist unbedingt zurückzuweisen, einmal weil Lorenzo 1494 unbedingt älter war, als der auf dem Fresko dargestellte junge Mann, hauptsächlich aber, weil die junge Dame, die wir auf dem zweiten Fresko sehen, bereits 1490 von Ghirlandaio in der Heimsuchung abgebildet wurde, also zu einer Zeit, wo die Ginevra di Bongiani Gianfigliazzi zu den Tornabuoni noch gar keine Beziehungen hatte. In der zweiten Hälfte des Jahres 1483 kehrte Botticelli aus Rom zurück. Im Anfange des Jahres 1486 erfolgte vielleicht Lorenzo's Verlobung, es bleiben somit die Jahre 1484 und 1485 für die Entstehung der Fresken des Louvre übrig. Dazu passt ganz gut die Angabe Conti's, [3]) dass in demselben Raume der Villa Lemmi noch ein drittes Freskobild aufgefunden worden ist, ein alter Mann mit einem kleinen Kinde, Knabe oder Mädchen liess sich nicht mehr feststellen. In diesen könnten wir, wie auch Conti vermutet, uns Lorenzo's Vaters Giovanni mit seiner kleinen Tochter Ludovica dargestellt denken, welche 1884 acht Jahre alt war, während Lorenzo damals sechzehn Jahre zählte. [1]) Wer aber dann die junge Dame auf dem zweiten Fresko ist, kann man nicht feststellen. Sollte Giovanni Tornabuoni noch eine zweite Tochter ausser der kleinen Ludovica, die hier natürlich nicht dargestellt sein kann, gehabt haben, oder ist auf dem Fresko der ältere Sohn des Giovanni, Antonio Tornabuoni, den Litta allein aufführt, mit seiner Frau dargestellt? [2]) Dann liesse sich die Ähnlichkeit des Lorenzo Tornabuoni auf der Medaille mit dem Bruder Antonio auf Botticelli's Fresko als Familienähnlichkeit, sowie eine zweite Darstellung der Frau desselben auf Ghirlandaio's Fresko 1490 auch ganz gut erklären! Aber alles das sind nur Vermutungen, die zu einem positiven Resultat nicht führen, und schliesslich lässt sich überhaupt gar nicht einmal mit Sicherheit nachweisen, dass die Villa Lemmi früher gerade dem Giovanni Tornabuoni gehört hat, und dass deshalb die Fresken gerade für ihn gemalt sein müssen, denn es ist nur überliefert, dass die Villa 1469—1541 im Besitze der Familie Tornabuoni war, ohne dass ein bestimmtes Mitglied dieses weitverzweigten Geschlechtes genannt wäre! Wir können also auch ganz gut annehmen, dass Botticelli für einen anderen Tornabuoni gearbeitet hat. Dass aber wohl sicher Mitglieder oder nahe Angehörige der Tornabuoni auf dem Fresko der Villa Lemmi dargestellt sind, können wir nicht nur aus den zeitlichen Umständen der Entstehung der Fresken, sondern auch daraus schliessen, dass, wie oben nachgewiesen wurde, die junge Frau des Botticelli'schen Freskos auf Ghirlandaio's Fresken in Santa Maria Novella wiederkehrt, auf denen zum grössten Teil — ausser den Künstlern und der Familie nahestehenden Gelehrten, wie Politianus — eben Mitglieder und nahe Verwandte der Tornabuoni dargestellt waren.

1) Vgl. Ridolfi a. a. O. Follini, Firenze antica e moderna illustrata. I. VI. 323.

2) Abgebildet bei Steinmann, Ghirlandaio. S. 50.

3) a. a. O.

1) Ridolfi a. a. O. berichtet, dass Giovanni Tornabuoni 1480 das Alter seiner Tochter Ludovica mit vier, das des Lorenzo mit zwölf Jahren angiebt.

2) Allerdings berichtet uns Litta nichts von einer Vermählung desselben, aber er ist überhaupt nicht zuverlässig, da er z. B. auch die Ludovica Tornabuoni, Giovanni's jüngere Tochter, nicht erwähnt.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



GHIRLANDAIO (D.)
PORTRAIT OF GIOVANNA TORNABUONI



ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. IX.

ORIGINALRADIERUNG VON P. HEY, MÜNCHEN.

HANS BRÜGGEMANN

VON *ADELBERT MATTHAEI*

DIE heutige Zeit ist einer Betrachtung der Werke der deutschen Holzplastik aus den Tagen des Mittelalters und der Renaissance günstig. Nachdem wir lange Zeit unser Auge an glatten, sich gleichbleibend schönen, oft geleckten Gestalten ermüdet haben, empfinden wir eine gewisse Sehnsucht nach dem Charakteristischen, scharf Ausgeprägten. Es geht uns wie jemandem, der sich an Süssigkeiten den Magen verdorben hat und der nun Appetit auf ein solides Stück Schwarzbrot bekommt. Solch ein hausbackenes Stück Schwarzbrot in der Kunst bieten uns die Werke der alten Holzplastik.

Nicht jede Zeit hat dafür Verständnis gehabt. Das Überwuchern der italienischen Hochrenaissance im 16. Jahrhundert, der 30jährige Krieg, dann der Geschmack Ludwig's XIV. und gar erst die Rokokoperiode liessen die alten Schnitzwerke in völlige Vergessenheit geraten. Damals freilich ging dem jungen Goethe schon das Verständnis für diese alte Kunst auf. Denn angewidert von dem Tone der bildenden Kunst seiner Jugend ruft er einmal aus: „Wie sehr unsere geschminkten Puppenmaler mir verhasst sind! — Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge ausspotten, Deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommener!" — Der alte Goethe mag nicht mehr so warm gedacht haben. Dass der Klassicismus diesen Dingen fremd gegenüberstehen musste, leuchtet ein. Inzwischen hatte sich die Romantik entwickelt. Es ist ein bleibendes Verdienst der Brüder Boisserée, die Kunst des deutschen Mittelalters wieder ans Tageslicht gezogen und in den Vordergrund des Interesses geschoben zu haben. Danken wir es der Romantik, dass sie wieder Liebe und Begeisterung für die deutsche Vergangenheit entfacht hat, so müssen wir doch zugestehen, dass ihr das volle Verständnis verschlossen blieb. Die Geschichtsforschung hatte noch nicht ausreichend vorgearbeitet. Kaum hatte die Romantik die alte Kunst wieder entdeckt, so umwob sie sie auch mit ihrem Schleier, hinter dem das wahre Bild nicht zu erkennen war. Der Geschmack des grossen Publikums änderte sich inzwischen wieder, aber die Forschung hat seit den Tagen der Boisserée's nicht mehr losgelassen, und heute stehen wir jenen älteren Werken nicht mehr bloss mit Liebe und Wärme, sondern auch mit wachsendem Verständnis gegenüber. Heute lehnen wir uns in unserem Streben, wieder deutsch-eigenartig zu sein, an jene Alten an, rufen wir die Geister Dürer's und seiner Zeitgenossen mit vollem Bewusstsein an, wie die Männer der italienischen Renaissance sich auf die Antike beriefen. Wir dürfen also hoffen, mit einer Betrachtung alter Holzschnitzwerke nicht bloss Freude an der Vergangenheit zu wecken, sondern auch unmittelbaren Nutzen für die Gegenwart zu stiften. Hat die Geschichtsforschung der ersten Hälfte des Jahrhunderts einen unermesslichen Wert für unsere politische Entwicklung gehabt, so dürfte die Kunstgeschichte nunmehr die Aufgabe haben, durch Erforschung der Kunst bei den einzelnen Stämmen zur Erweckung und Hebung des Nationalgefühls auf kulturellem Gebiete wesentlich beizutragen.

Freilich bleibt der Forschung auf dem Gebiete der Holzplastik noch ein grosses Feld übrig. Noch im Jahre 1887 beklagt sich Bode[1]) über „die unverantwortliche Vernachlässigung dieses Zweiges der Kunst durch die deutsche Kunstgeschichte und Archivforschung", obwohl gerade in ihm deutsche Art und deutsches Wesen besonders treu und unverfälscht ausgesprochen sind. „Die Tiefe der Empfindung in den Bildwerken, gepaart mit der Naivetät und einer gewissen behaglichen Breite ist ein treuer Ausdruck der Blüte des deutschen Bürgertums." — Seit dieser Klage ist ja manches geschehen. Die Denkmälerinventare der verschiedenen Provinzen haben viel Material zu Tage gefördert. Goldschmidt[2]) hat die Lübecker Plastik freilich noch auf Grund unzulänglichen Materials bearbeitet, Francis Beckett in 71 vorzüglichen Aufnahmen die wichtigsten dänischen Altartafeln herausgegeben.[3]) Beissel setzt Münzenberger's Werk fort. Aber noch fehlt umfassendes Vergleichsmaterial, besonders aus Westfalen und den Niederlanden. Läge das vollständiger vor, so dürfte sich manches in dem bisherigen Bilde anders gestalten. Schon jetzt darf

---

1) *W. Bode*, Geschichte der deutschen Plastik. 1887, S. 113.

2) Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. 1890.

3) Altertavler i Danmark fra den senere Middelalder. Tekst af Francis Beckett, Kjobenhavn 1895.

man sagen, dass das Dominieren der Niederländer in dem Bode'schen Sinne nicht mehr aufrecht zu erhalten ist, und dass sich die nordische Plastik ähnlich wie die oberdeutsche in eine Anzahl mehr selbständiger Schulen gliedern wird.

In Schleswig-Holstein vermögen wir zur Zeit noch ca. 200 geschnitzte Altäre aus der Zeit bis 1530 nachzuweisen, von denen ca. 150 noch so erhalten sind, dass man über ihren Kunstcharakter urteilen kann. Dazu kommen an 200 geschnitzte Kruzifixe, Kreuzigungsgruppen, zahlreiches Gestühl etc. Unter dieser Holzplastik herrscht das Handwerksmässige vor. Aber es befindet sich doch eine grössere Anzahl von Arbeiten, als man bisher glaubte, darunter, die auf künstlerische Bedeutung Anspruch erheben dürfen und die aus einer eigenen Schule hervorgegangen zu sein scheinen.

Auf das bedeutsamste Werk, den Bordesholm-schleswiger Altar von Hans Brüggemann aus Husum möchten wir hier aufmerksam machen. A. Sach hat ein Buch geschrieben: „Hans Brüggemann und seine Werke“,[1]) das seine grossen Verdienste hat. Allein dem Wege, der hier eingeschlagen ist, möchten wir nicht folgen. Sach versucht schon eine Art Lebensbild von Brüggemann zu entwerfen. So weit sind wir noch lange nicht. Es kann sich zunächst nur darum handeln, aus dem allein bis dato nicht angezweifelten Schleswiger Altar den Kunstcharakter Brüggemann's zu entwickeln, um daraufhin dann auf die Suche zu gehen nach anderen Werken, die entweder Brüggemann zuzuschreiben wären oder doch mit ihm derartig in Beziehung stehen, dass man den Begriff „Brüggemann'sche Kunst“ oder „Brüggemann'sche Schule“ in die Kunstgeschichte einführen könnte. Ob man

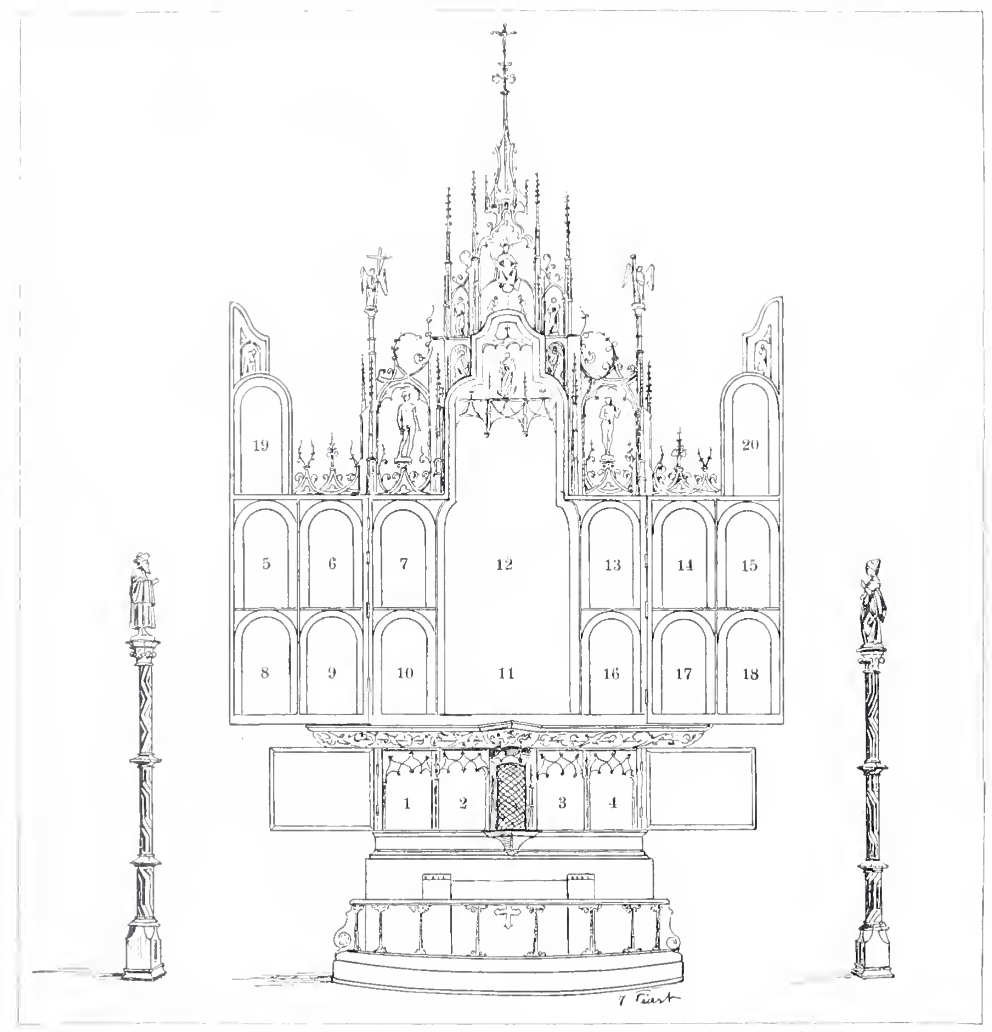


Abb. 1. Der Bordesholmer Altar des Hans Brüggemann in der Apsis des Domes zu Schleswig.

1. Abraham und Melchisedeck; 2. Abendmahl; 3. Agape; 4. Passah; 5. Judaskuss; 6. Vor Kaiphas; 7. Geisselung; 8. Dornenkrönung; 9. Ecce homo; 10. Händewaschung; 11. Kreuztragung; 12. Kreuzigung; 13. Kreuzabnahme; 14. Beweinung; 15. Grablegung; 16. In der Hölle; 17. Auferstehung aus dem Grabe; 18. Die Jünger von Emmaus; 19. Himmelfahrt; 20. Ausgiessung des heiligen Geistes.

1) Hans Brüggemann und seine Werke. Schleswig 1895.



Abb. 2. Kopf der Maria.

mit der Persönlichkeit Brüggemann's je wird rechnen können, erscheint sehr fraglich.

Der genannte Altaraufsatz steht heute, recht schlecht beleuchtet, in der Apsis des schleswiger Doms, wohin er am 6. Februar 1666 aus der Bordesholmer Klosterkirche überführt wurde. Er trägt die Inschrift: „opus hoc insigne completum est anno incarnationis dominice 1521 ad dei honorem". Heinrich Ranzau (1526 bis 1598) erzählt in seiner 1597 vollendeten descriptio cimbricae chersonnesi von Bordesholm, man sehe dort den Altar, den Joannes Bruggmanuus Husumensis (der auch den Segeberger Altar gefertigt) im Jahre 1521 so köstlich gearbeitet habe, dass viele Kenner, die ganz Deutschland durchwandert hätten, erklärten, kein ähnliches Werk gesehen zu haben. Der Künstler sei in grosser Armut gestorben. Bei Beschreibung Husums kommt er noch einmal auf die Sache zurück und berichtet, dass im dortigen Georgsspital der ausgezeichnete pictor et caelator J. B., der ausser anderen trefflichen Werken (monumenta) die Altartafeln zu Segeberg und Bordesholm gemacht habe, begraben sei. Eine etwas spätere von Ranzau unabhängige Quelle (Antiquitat. coenob. Bordeholm. vom ehemaligen Klosterschüler M. Coronaeus) berichtet etwas mehr, erweist sich jedoch als zu wenig umsichtig, als dass wir auf sie allein Wert legen könnten. Da der Segeberger Altar bei Ranzau nur in Parenthese erwähnt ist, bei der Besprechung Segebergs aber nichts von Brüggemann gesagt wird, so halten wir uns zunächst nur an die Nachricht über den Bordesholmer Altar, an der bis jetzt nicht gezweifelt worden ist.

Der Altar ist wohl erhalten, im wesentlichen so wie er aus der Hand des Meisters hervorgegangen ist. Die einzige Reparatur, von der wir wissen, ist 1884 von der sachkundigen Hand H. Sauermann's ausgeführt und noch kontrollierbar. Bei der Überführung aus Bordesholm wird uns ausdrücklich bezeugt, dass nichts beschädigt worden ist.

Da das Brüggemann'sche Werk schon oft beschrieben worden ist, so können wir uns auf das Notwendigste beschränken.

Der Aufbau besteht aus der Staffel, dem Schrein mit zwei aussen nicht bemalten Flügeln[1]) und der Bekrönung (Abb. 1). Die Staffel (190 cm hoch, 380 cm breit, 62 cm tief), durch Flügel verschliessbar, ist in fünf Felder geteilt. Je zwei mit plastischen Darstellungen umschliessen einen Reliquienschrein.

Der Schrein (390 cm breit, 570 cm hoch) zeigt ein stark überhöhtes Mittelfeld und vier Seitenfelder. Das Mittelfeld ist zweimal durch nach innen strebende Bögen verengt und oben durch eine Wellenlinie geschlossen. Die Flügel mit acht oben geradlinig, zwei flach spitzbogig und zwei wellenförmig geschlossenen Feldern entsprechen der Einteilung des Schreines.

Die Bekrönung verleiht dem Werke eine Gesamthöhe von 15,7 m. Sie bedeutet nicht unmittelbar eine konstruktive Fortsetzung des Schreines, hält sich aber doch an die Schreineinteilung (wie z. B. bei den süddeutschen Altären von Blaubeuren, St. Wolfgang, Rothenburg o. d. T. etc.). Zwischen Fialen kreuzen sich Wellenlinien. In den so entstandenen spitz- oder kielbogigen Lauben stehen Einzelfiguren u. a. auf blumenartigen Abschlüssen (wie in Blaubeuren, Kalkar etc.), auf den Eckpfeilern stehen Engel mit Marterwerkzeugen (vgl. Süggerath, Blaubeuren, Kalkar). Die Mitte schliesst mit einem Kruzifixus ab. Die Riesen sind vielfach wild umgebogen. Sonst herrscht in der Ornamentik das Rankenwerk vor. Die Felder sind von Rundbögen überspannt, die sich auf Pfeiler stützen. In den Hohlkehlen dieser Pfeiler stehen auf gewundenen Säulchen (42) stark bewegte Figürchen. Unter den Rundbögen befindet sich jedesmal noch ein baldachinartiger Überhang mit von Konsölchen ausgehenden Rippen eines Netzgewölbes. Im ganzen ist das Ornament ausserordentlich fein gegliedert und abgesehen von den verschnörkelten Fialen noch durchaus massvoll und keineswegs barock zu nennen. Das Gegenständliche wird aus der Skizze ersichtlich. Es ist der in der Ikonographie der spätmittelalterlichen Kunst ausgebildete Gedankengang von der Erlösung der Menschheit ante legem, sub lege, sub gratia, unter der Herrschaft der Kirche und im Jenseits, wie er am vollständigsten in der um die gleiche Zeit ausgeschmückten Capella Sistina geschildert wird.

So weit unsere Kenntnis reicht, ist aber eine gleich vollständige oder auch stark ähnliche Darstellung dieses Gedankenganges an Schnitzaltären nicht nachweisbar. Anders ist diese Dogmatik aufgefasst in Blaubeuren und Rothenburg, wieder anders in dem Siebenschmerzensaltar zu Kalkar, wo der Gedankengang mit der Wurzel Jesse beginnt und mit Maria als Himmelskönigin schliesst. Ausführlicher wird die Leidensgeschichte in Segeberg erzählt und besonders in dem Claus Berg'schen Altare zu Odense, wo die Vorgänge im Jenseits mit in den Schrein eingezogen sind. An anderen Altären wird wieder (vgl. den heil. Leichnamsaltar von 1496 in Lübeck) der Parallelismus

1) Zwei ebenfalls nicht bemalte Aussenflügel befinden sich nach *Haupt*, II, B. u. K. Denkm. S. 300 in der Rumpelkammer.

aus dem alten Testamente stärker betont. Vor dem Altare stehen frei auf gewundenen Säulen die verheissenden Zeugen der alten Geschichte: Augustus und die Sibylle.

In den vier Feldern der Staffel haben wir die Darstellung ante legem (Melchisedeck segnet den Abraham); sub lege (Auszug der Kinder Israels); sub gratia (Abendmahl des Herrn), und im vierten Felde einen Vorgang aus der Geschichte der Kirche (die Agape der ersten Christen). Allen gemeinsam ist der Gedanke: Gott schliesst durch seine Vertreter einen Bund mit der Menschheit. Diese Verheissung erhält ihre Einlösung zunächst im Schreine, wo des Menschensohnes Leiden und Opfertod erzählt wird. Das letzte Stadium der Erfüllung, das im Jenseits liegt, bringt die Bekrönung, eine gedrängte Darstellung des jüngsten Gerichtes.

Diese Nuancierung der Disposition dürfte wohl Brüggemann's eigenes Werk sein. Wenigstens sind bestimmte Beeinflussungen in der Gesamtanlage von künstlerischer Seite nicht nachweisbar, und es könnten nur solche von geistlicher Seite in Betracht kommen.

Was Meister Brüggemann's Auffassung der einzelnen Vorgänge und Gestalten angeht, so sind wir zum grössten Teile in der Lage, die Vorbilder nachzuweisen. Hätte Brüggemann die alttestamentarischen Einleitungsbilder, wie in Dürer's kleiner Passion, benutzt, so wäre allerdings das Ganze weiter nichts wie ein ins Plastische übertragenes Excerpt aus dem Volksbuche des grossen Nürnbergers. Da aber Brüggemann durch seine Staffelbilder und durch die Versetzung der ersten Menschen aus dem Anfange in den Schluss der Darstellung für seinen Gedankengang



Abb. 3. Abraham und Melchisedeck.

einen anderen Ausgangspunkt gewählt hat, so braucht von der vorher behaupteten Selbständigkeit nichts zurückgenommen zu werden.

Die Benutzung der Dürer'schen Holzschnitte ist eine verschiedene. Es finden sich Scenen, in denen das Vorbild fast Zug um Zug ins Plastische übertragen ist, wie die Kreuzabnahme, Christus in der Vorhölle, der Weltenrichter. Bei anderen muss man von freier Benutzung reden. Die Vereinigung der beiden Dürer'schen Bilder: Abendmahl und Fusswaschung findet sich so auch im Claus Berg'schen Altare zu Odense.[1]) In anderen Feldern wieder, wie den drei Staffelbildern, der Kreuzigung, der Beweinung, den ersten Menschen, den Einzelfiguren: Augustus und Sibylle etc. ist gar keine Benutzung Dürer's nachweisbar.

Es handelt sich dabei nirgends um eine sklavische Nachahmung, sondern auch da, wo Brüggemann sich am engsten an Dürer hält, hat er Änderungen vorgenommen, die nicht bloss durch die Übertragung ins Plastische bedingt waren, und die beweisen, dass sich der Künstler selbständig in die Situation hineingedacht hat. In der Kreuzabnahme z. B., die auf den ersten Blick wie eine genaue Kopie des Holzschnittes

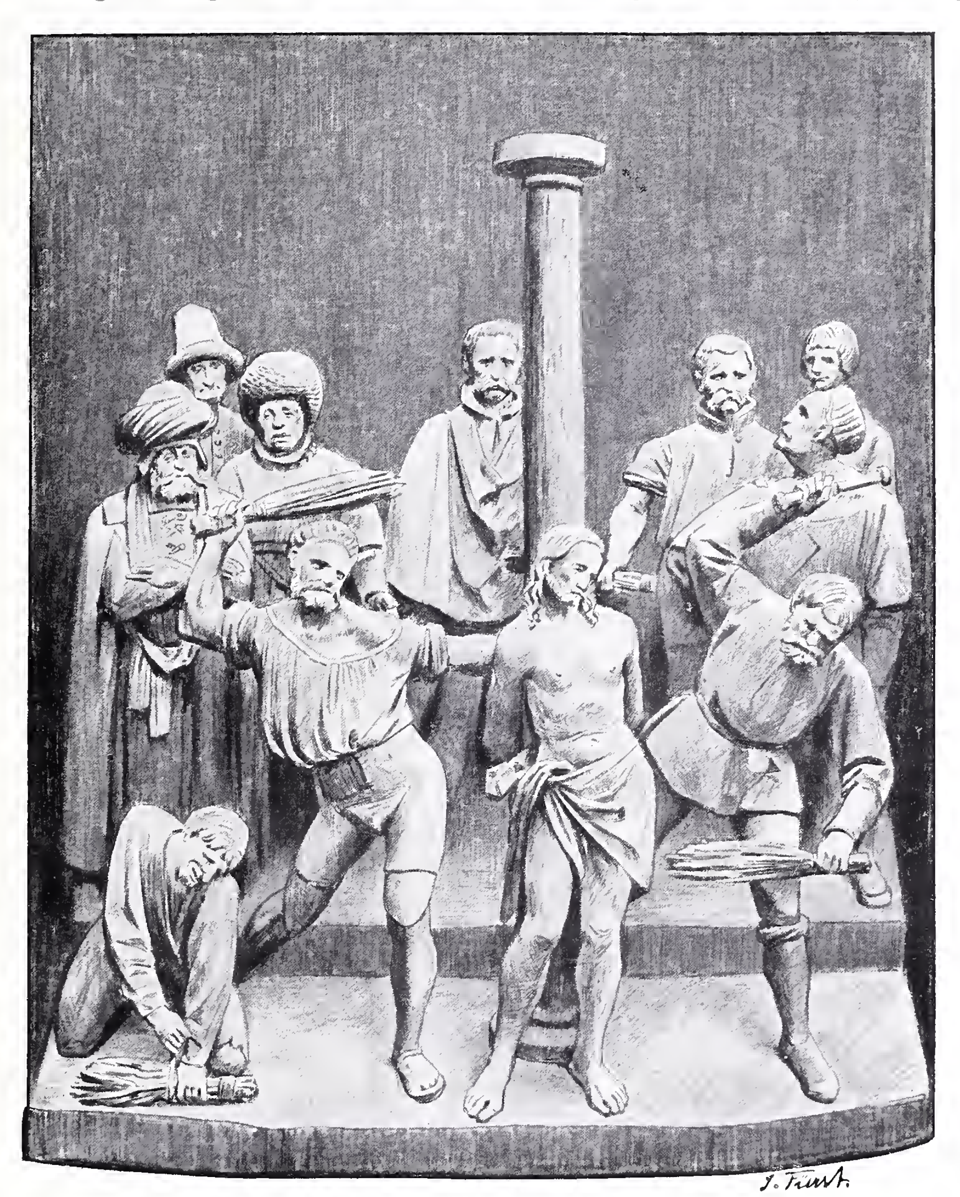


Abb. 4. Die Geisselung.

1) Den Büttel, der die Ruten in der Geisselungsscene bindet, braucht B. nicht aus Dürer's grosser Passion entlehnt zu haben. Denn er findet sich schon vorher, z. B. in den Flügelbildern des Altars in der Domkirche zu Aahuus von Berndt Notke aus Lübeck (1479), zu Förnp (15. Jahrh.) etc. Vgl. Beckett, Tafel 21 etc.

erscheint, hat Brüggemann einen etwas späteren Moment als Dürer gewählt. Bei Dürer löst sich eben erst der Oberkörper vom Kreuze los. Ein knieender Mann schickt sich an, den Nagel aus den Füssen zu ziehen. Bei Brüggemann ist das schon geschehen. Der ganze Körper lastet auf dem die Leiter hinabsteigenden Knecht, und dieser stärkere Druck kommt in der plastischen Darstellung sehr fein zum Ausdruck. Zu diesen Dingen, die auf Brüggemann's eigene Rechnung zu setzen sind, kommen noch fast in jedem Felde zahlreiche Staffagefiguren, die den Hintergrund füllen, die des Meisters eigene Erfindung sind. Unter den nicht auf Dürer zurückgehenden Darstellungen lassen sich bis jetzt nur für die zwei Staffelbilder: „Abraham und Melchisedeck“ und den „Auszug der Juden“ Vorbilder nachweisen. Der heil. Leichnamsaltar von 1496 in Lübeck hat in den Flügeln diese zwei Scenen, die, wie Goldschmidt schon betont hat, auf die Holzschnitte der niederdeutschen Bibel von 1494 zurückgehen, die sich in der Klosterbibliothek zu Bordesholm befand. Jedoch zeigt schon der erste Blick auf Brüggemann's figurenreiche Kompositionen, dass hier eine noch freiere Benutzung vorliegt. Gekannt hat er diese Vorbilder jedenfalls.

Aus alledem, was wir somit auf Brüggemann's eigene Rechnung setzen dürfen, ergiebt sich immerhin Beobachtungsmaterial genug, um seine persönliche Darstellungsweise zu charakterisieren.

Die Fülle kleiner genrehafter origineller Züge, die Brüggemann nicht seinen Vorbildern verdankt, beweist uns, wie der Meister es verstanden hat, sich in die Situationen hineinzuleben. Ein Appellieren an den Beschauer findet, abgesehen von den Staffagefiguren, die wie der Chor in der griechischen Tragödie gleichsam zwischen Beschauer und Handlung vermitteln, fast nirgends mehr statt. Der Ausdruck der handelnden Personen ist ungemein charakteristisch und erreicht bei Einzelnen, wie z. B. dem aus dem Stadtthore schreitenden Paare Johannes und Maria, eine Tiefe, die uns berechtigt, diese Köpfe den besten Leistungen nicht bloss der deutschen Plastik, sondern der damaligen Kunst überhaupt beizuzählen (Abb. 2). In einem gewissen Widerspruche zu dieser dramatischen Lebhaftigkeit der Auffassung stehen die schon erwähnten Staffagefiguren, die meist völlig unbeteiligt an der Handlung auf den Beschauer hinausblicken. Solche Staffagefiguren sind nichts Ungewöhnliches in der Altarplastik. Aber dieser Zug tritt bei Brüggemann auffallend stark hervor, und nirgends finden wir diese Statisten so wie hier dazu benutzt, um Charaktertypen der Bevölkerung zu geben. Hier handelt es sich um porträtartige Darstellungen, um Köpfe, die wir geradezu als schleswig-holsteinisch bezeichnen müssen. Da kommen (z. B. in Abraham und Melchisedeck, der Geisselung, der Kreuzigung etc.) Fischer- und Seemannstypen vor, die so real dem Leben abgelauscht sind, dass wir sie heute noch im Lande, namentlich an der Westküste, wiederzufinden meinen. (Abb. 3, 4 und 6.)

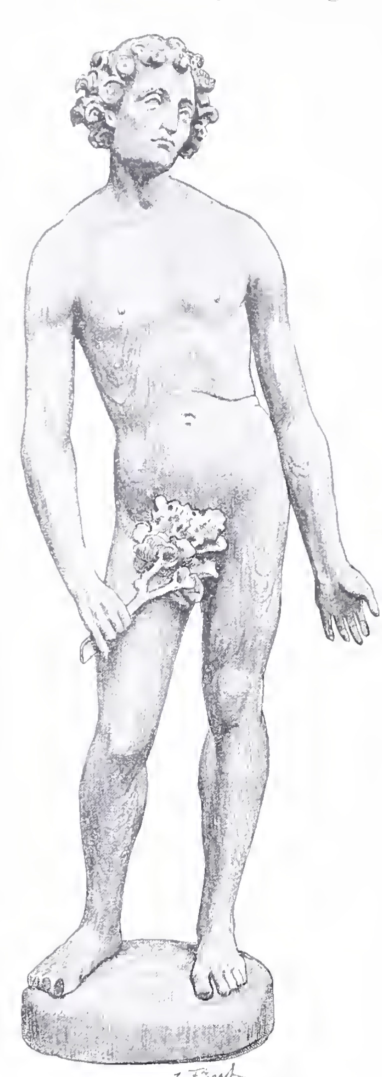


Abb. 5. Adam.

Sind somit diese Figuren in sich vortrefflich gestaltet, so prägt doch ihre steife, völlig unbeteiligte Haltung den scenischen Darstellungen, denen es daher oft an der Einheit der Komposition fehlt, den Charakter grösserer Ruhe auf, als wir sie bei den Vorbildern und an den gleichzeitigen Werken Norddeutschlands finden. Damit soll keineswegs etwa gesagt sein, dass es an dramatischem Leben fehle. Man kann sogar konstatieren, dass der Künstler, wenn er eine recht heftige Bewegung, einen recht charakteristischen Ausdruck geben will, leicht übertreibt und sich damit dem Wesen der Karikatur nähert, z. B. bei dem rutenbindenden Büttel oder bei dem den Johannes verhöhnenden Kriegsknechte in der Kreuztragung. Aber wo das vorkommt, ist meist das Vorbild daran schuld, und diese Übertreibungen im einzelnen vermögen doch nicht den Charakter der Ruhe und Gemessenheit, der auf dem Ganzen lagert, zu stören. Vergleicht man Scenen wie die Gefangennahme, die Geisselung, das Abendmahl mit Dürer's Holzschnitten, so erscheint das Dramatische eher gemässigt als gesteigert, und vergleicht man unseren Altar gar erst mit den gleichzeitigen Werken der Niederlande und des Nordens, z. B. mit den wildbewegten dänischen Altären, die aus Claus Berg's Werkstatt hervorgegangen sind, so kann man nicht umhin, eine gewisse vornehme Mässigung und Ruhe, die nicht vergessen lässt, dass es sich um ein zur Andacht stimmendes Werk handelt, als einen hervorstechenden Zug im Kunstcharakter Brüggemann's zu bezeichnen.

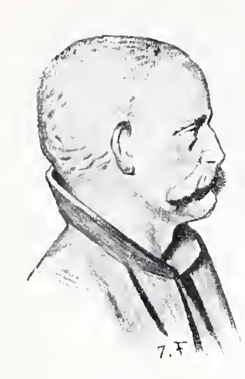


Abb. 6. Gesichtstypus.

Auch das technische Können wird die Persönlichkeit des Künstlers hervortreten lassen. Denn was etwa auf Schülerhände kommt, wird bei diesem Altar so wenig wie an anderen Werken jener Zeit jemals bestimmt festgestellt werden können. Die Proportionen des menschlichen Körpers sind bei der überwiegenden Anzahl der ca. 400 Figuren sehr gut. Der Körper Adams ist vollkommen normal gebaut (Kopfhöhe 11 cm, Gesamthöhe 80 cm, also = 1 : 7,5, Schnitt: in der Mitte, 39 cm. Abb. 5.) Weniger günstig ist die Behandlung der nackten Eva, wie allgemein in jener Zeit, wo gute Frauenmodelle nicht leicht zur Verfügung standen. Der Künstler vermeidet nackte Figuren nicht (vgl. Geisselung, Ecce homo, Grablegung, Beweinung, Christus in der Vorhölle etc.). Bei genauerer Betrachtung und Messung finden wir eine Tendenz, die den echten Künstler verrät. Der Dilettant pflegt im kleinen besser zu arbeiten als im grossen. Bei Brüggemann ist das umgekehrt. Je grösser der Massstab wird, desto besser werden seine Gestalten. Am ungünstigsten sind die Verhältnisse bei den kleinen Ornamentfigürchen. Wenn etwas Fehlerhaftes in der Körperbildung zu beobachten ist, so ist es die Neigung, die Köpfe etwas zu klein zu bilden (in der Staffel: 4,5—5 cm: 36—37; im Schrein: 5,5 : 40—42; im Mittelfelde; 5,5—6 : 50—53).

Den echten Künstler verrät die Behandlung der Hände und Füsse, die geradezu meisterhaft genannt werden muss. Auch Bewegung und Haltung sind gut, abgesehen von den schon besprochenen Übertreibungen. Da verrenkt er den Körper zuweilen, dreht die Hüfte heraus und kommt namentlich auf dem schräg ansteigenden Boden des Reliefs zu unmöglichen Beinstellungen. Die Arme bildet er leicht zu lang (Passahfest). Auffallend ist auch die Schulterbildung mit steil aufsteigendem Schlüsselbein.

Sehr bemerkenswert ist Brüggemann's Gesichtsbildung. (Abb. 6.) Er hat die ausgesprochene Neigung, die Nasenspitze herunter- und die Flügel heraufzuziehen und die Unterlippe stark hervortreten zu lassen. Es wäre wertvoll, wenn sich feststellen liesse, ob dieser Typus etwa der friesischen Westküste eigentümlich ist. Auch wählt der Meister mit Vorliebe jenen Barttypus, wie wir ihn bei Schiffern finden, mit ausrasiertem Kinn und glatter Oberlippe, oder so, dass der Bart nur unter dem Kinn stehen bleibt. So ausgesprochen haben wir diesen



Abb. 6. Gesichtstypus.

Typus bisher nur in schleswig-holsteinischen Werken gefunden.

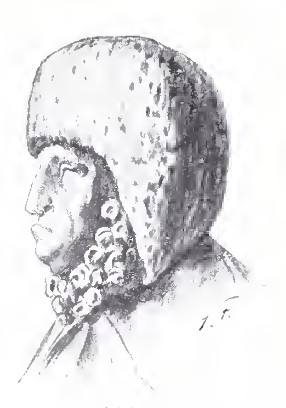


Abb. 6. Gesichtstypus.

Der übrigen Natur ausser dem Menschen steht der Künstler noch befangen gegenüber. Wo Dürer einen landschaftlichen Hintergrund wählt, folgt ihm Brüggemann in der Plastik bis zu den perspektivisch verjüngten Figürchen. Die Bäume haben schuppenartige Blätter. Der Boden hat Terrainlinien. Eigentümlich ist die Trennung des Mittelfeldes durch eine überhängende Felspartie. Architektur kommt selten vor. Die Tierwelt ist noch recht mangelhaft. Das Bologneserhündchen macht sich wo möglich in der Plastik noch lächerlicher als im Holzschnitte.

Die Figuren sind fast durchweg vollrund behandelt. Eine Bemalung ist nicht vorhanden; sie war auch nicht geplant.

Die Gewandbehandlung zeigt nichts besonderes. In den halblebensgrossen Figuren (Augustus und die Sibylle) ist der Faltenwurf ruhig und natürlich. Von niederländischen Eigentümlichkeiten vermochten wir im Kostüme nichts zu entdecken. —

Dies etwa würden die Kriterien sein, mit denen man auf die Suche nach weiteren Arbeiten des Meisters gehen könnte. Bevor wir jedoch dies Problem anschneiden, dürfte es gut sein, der Frage nach den Einflüssen, denen der Meister unseres Altars ausgesetzt war, näher zu treten.

Man hat den niederländischen Einfluss an erster Stelle betont. „Herausgebildet hat sich Brüggemann offenbar an den niederländischen Altarwerken, welche über Lübeck eingeführt wurden, wenn er nicht gar selbst in den Niederlanden gelernt hat", sagt Bode.[1]) Und Fr. Deneken schreibt in einer Besprechung des Sachschen Buches: „Dass Brüggemann sich unter dem Einflusse niederländischer Meister gebildet haben muss, ist eine durch den Stil seiner Werke gegebene Thatsache. In eigentlichem Schulzusammenhange steht er aber mit einer Gruppe von Bildschnitzern, die gleichzeitig mit ihm, aber weit von den Stätten seiner Thätigkeit entfernt gearbeitet haben. Es sind die Schnitzmeister der Kalkarer Schule, deren Hauptwerke sich in der Nikolaipfarrkirche der Stadt Kalkar befinden."[2])

---

1) Bode a. a. O. S. 224.

2) Belletrist. litterar. Beilage der Hamburger Nachrichten. 1895. Nr. 46 und 47.

Dieser Schulzusammenhang zeigt sich nach Deneken darin, dass die Bekrönung des Bordesholmer Altars an die des Altars der Sieben Schmerzen Mariä von H. Douvermann, die Predella an die des Hochaltars zu Kalkar, und die Behandlung des Figürlichen an die Werke Meister Arnolds von Kalkar erinnern. Hinzukomme, dass „die Schnitzwerke Brüggemann's“ die Eigentümlichkeit mit den Kalkarern teilen, dass sie nicht bemalt gewesen sind.

Was das letztere angeht, so kann Deneken unter „den Schnitzwerken“ Brüggemann's zunächst ja nur unseren Altar meinen. Dieser hat allerdings keine Bemalung gehabt. Diese Eigentümlichkeit teilt unser Altar ja mit manchen Kalkarer Arbeiten, aber auch mit zahlreichen anderen der Spätzeit, westfälischen und oberdeutschen.[1]) Es müsste erst der Beweis geliefert werden, dass die Tendenz, die Schnitzwerke nicht mehr zu bemalen, von Kalkar ausgeht. Der Beweis ist aber bisher nicht erbracht. Es scheint vielmehr, dass die Neigung, sich die Feinheit der plastischen Arbeit nicht mehr durch den Überzug von Kreide, Leinwand und Farbe verderben zu lassen, allgemein mit dem Vordringen des Renaissancegeistes in Deutschland zusammenhängt. Einen bestimmten Beweis für einen Schulzusammenhang mit den Kalkarern können wir also in der Farblosigkeit nicht erkennen.

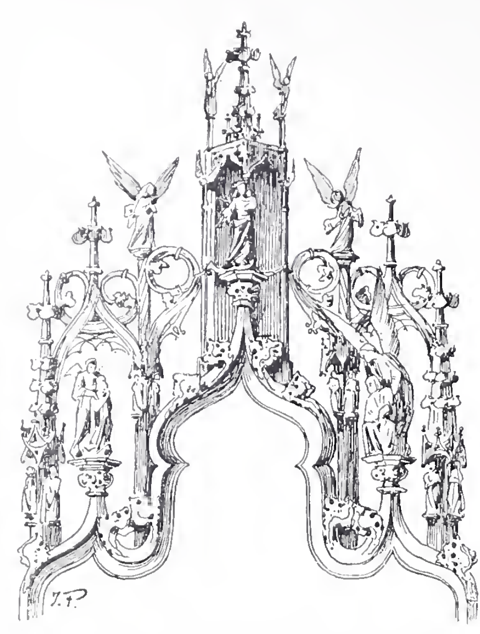


Abb. 7. Bekrönung des Siebenschmerzenaltars von H. Douvermann.

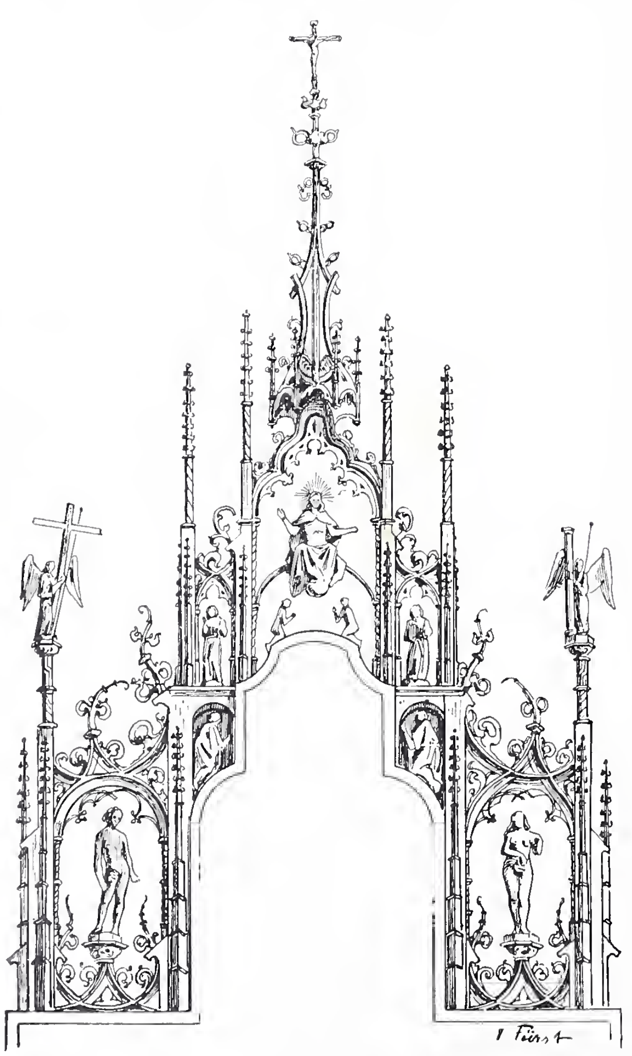


Abb. 8. Bekrönung des Bordesholmer Altars.

Vergleichen wir die Bekrönung mit der des Siebenschmerzenaltars, so sind wir nach Prüfung an Ort und Stelle auch nicht in der Lage, uns Deneken anschliessen zu können. Die Ähnlichkeit besteht darin, dass beide Künstler in der gleichkühnen Konstruktion, entsprechend den drei Teilen des Schreins, drei Hauptfiguren anbringen, zu denen auf Säulen freistehende Engelsfiguren hinzutreten (Abb. 7 und 8). Alles übrige ist verschieden. Die drei Hauptfiguren sind bei H. Douvermann oben die Madonna mit dem Kinde, links Augustus, der von der Sibylle, rechts Johannes, der von einem Engel auf die obere Figur hingewiesen wird. Bei Brüggemann ist es oben Christus der Weltenrichter, unten Adam und Eva. Vor dem Altare stehen rechts und links zur Seite als Einzelfiguren, völlig anders aufgefasst, auf Postamenten: Augustus und die Sibylle. — Weichen beide gegenständlich voneinander ab, so ist die Konstruktion erst recht verschieden. Bei Brüggemann hält sie sich streng an die im Schrein massgebenden Linien. (Blaubeuren, St. Wolfgang, Rothenburg o. d. T. etc), während sie bei Douvermann mehr willkürlich hinter dem Schrein angebracht ist. Der dekorative Schmuck des Masswerkes ist total verschieden.

Die einzelnen Bestandteile der Bekrönung: Christus als Welterlöser oder als Schmerzensmann, Maria und Johannes, Engel mit Marterwerkzeugen kehren bald in dieser, bald in jener Zusammenstellung, sehr oft wieder am Niederrhein sowohl wie in Oberdeutschland (cf. den Marien- und den heil. Blut-Altar in Rothenburg o.d.T., Blaubeuren, Süg-

1) Vgl. z. B. den Altar des heiligen Blutes in Rothenburg o.d.T. (von Beissel S. 43, 47 Tilman Riemenschneider zugeschrieben, von Bode S. 162 als ausgesprochen fränkische Arbeit bezeichnet). Vgl. ferner die meist unbemalten Arbeiten des Meisters des Creglinger Altars. (Bode S. 160 u. ff.)

gerath etc.). Das Zusammentreffen der Dreiteilung mit Engeln, die Marterwerkzeuge halten (und das ist schliesslich das einzig Gemeinsame in der Bekrönung zwischen Douvermann und Brüggemann), kommt auch in Blaubeuren vor. Man könnte also ebenso gut diesen Altar mit Brüggemann in Zusammenhang bringen Dasjenige, was der Kalkarer Altar und der Bordesholmer allein gemeinsam haben, Augustus und die Sibylle, bezieht sich nicht auf die Bekrönung und ist an sich zu wenig, Altar mit den offenbar wegen Dürer's Passion aufgenommenen Gestalten von Adam und Eva ist Brüggemann's eigene Erfindung. Dass ein niederdeutscher Meister der Gedankensphäre der niederrheinischen Kunst nicht fernstand und somit auch Augustus und die Sibylle darstellte, die übrigens auch in niederdeutschen Andachtsbüchern [1]) regelmässig anzutreffen sind, berechtigt noch nicht dazu, von einem Schulzusammenhang zu sprechen.

Zwischen der Predella des Kalkarer Hochaltars

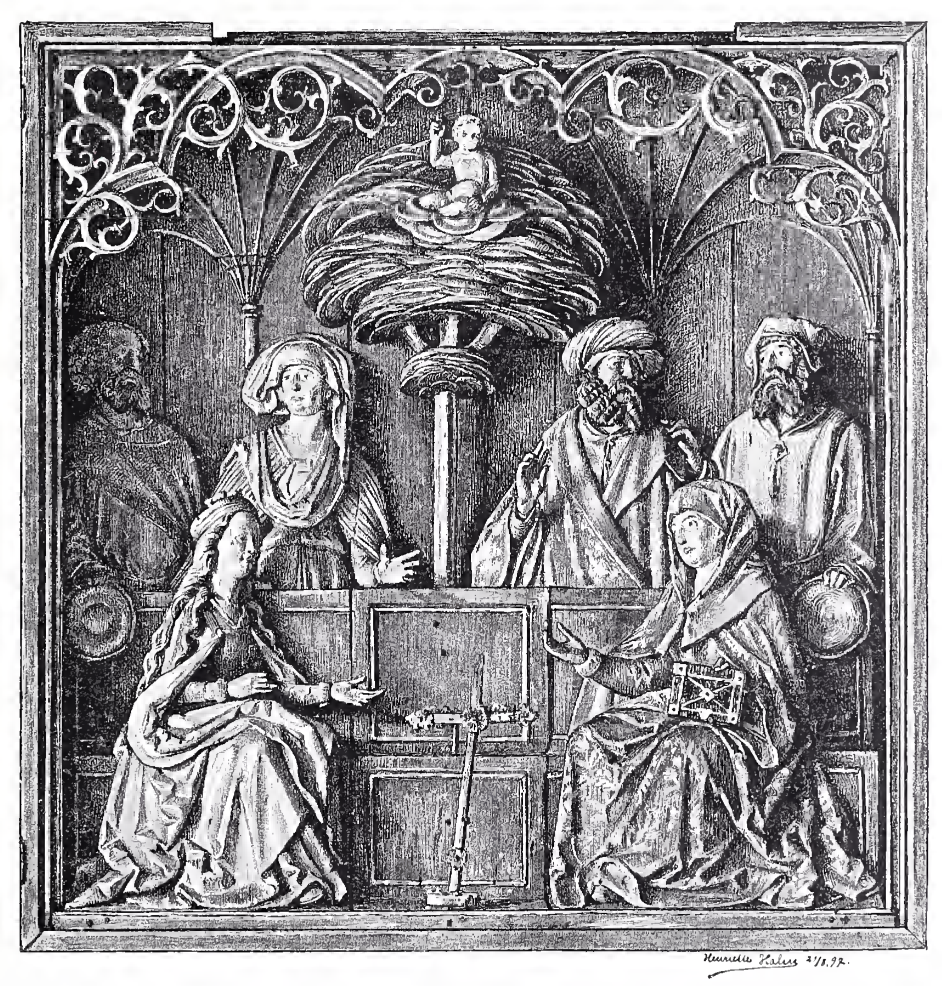


Abb. 9. Gruppe aus dem Goschhofaltar im Thaulow-Museum in Kiel.

um den Zufall auszuschliessen und ein Gebundensein des einen Meisters an den anderen festzustellen; zumal da beide 1521 fertig wurden. Wollte man eine bestimmte Beziehung zwischen Douvermann und Brüggemann feststellen, so könnte, da Brüggemann's Werk reichlich den dreifachen Umfang hat, also erheblich früher begonnen sein muss als das Kalkarer, höchstens Douvermann von Brüggemann abhängig sein. Deneken will aber wohl nur ein gemeinsames Vorbild annehmen, das am Niederrhein zu suchen wäre. Dazu bietet aber, wie gesagt, die Bekrönung keinen Anlass. Die Gruppierung im Bordesholmer und der Brüggemann's findet sich nicht mehr Ähnlichkeit als zwischen diesen und der Abendmahlsbehandlung in dem Altar zu Odense von dem Lübecker Claus Berg, bei dem Beckett mit Recht oberdeutsche Einflüsse annimmt.

Dass endlich Brüggemann in der figürlichen Behandlung von den Meistern der Kalkarer Schule abweicht, hat auch Deneken empfunden. Nur Meister

1) Vgl. den niederdeutschen „Spiegel der menschlichen Seeligkeit“ Kön. Bibl. Kopenhagen cod. membr. Sec. XIV coll. seq. anh. 79, der aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts stammt und vielleicht in Lübeck entstanden ist.

Arnold von Kalkar soll unserem Meister nahestehen. Das Gemeinsame besteht aber eben darin, dass sowohl Arnold wie Brüggemann in ihrer erheblich ruhigeren Auffassung von den übrigen Kalkarern, niederrheinischen und niederländischen Meistern abweichen. Es ist mir kein Zweifel, dass in jenen letzten Zeiten der Holzplastik vor der Reformation die Meister vom Niederrhein und den Niederlanden nicht bloss die gebenden gewesen sind, wenn schon ihr Einfluss überall in Norddeutschland und auch in Süddeutschland zu spüren ist, sondern dass mancher dort auch wieder andererseits oberdeutsche Einflüsse aus den sehr glänzenden Schulen von Franken und Schwaben auf sich wirken liess. Zu ihnen gehören Meister Arnold und Brüggemann. Also den Schulzusammenhang mit den Kalkarern halte ich nicht für erwiesen.



Abb. 10. Kreuzigung vom kleinen Bordesholmer Altar im Thaulow-Museum in Kiel.

Dass die Grundstimmung, aus der heraus der Bordesholmer Altar geschaffen wurde, der der Niederländer verwandt ist, kann nicht verkannt werden. Von den allgemeinen Zügen, die Bode als charakteristisch für die niederländische Holzplastik im Gegensatz zur oberdeutschen anführt, finden wir wesentliche bei Brüggemann wieder: die Zusammensetzung des Ganzen aus vielen kleinen Feldern mit zahlreichen kleinen Figuren, die Vorliebe für Eichenholz, die mehr gruppen- als reliefartige Behandlung, das Vorherrschen des malerischen Elementes vor dem plastischen und im Zusammenhange damit die Lebendigkeit der Erzählung und in vielen Scenen das Genrehafte der Auffassung.

Aber dieses Gemeinsame zwingt noch nicht dazu, eine specielle Schulverbindung zwischen Brüggemann und den Niederländern anzuerkennen. Denn wir dürfen einmal nicht vergessen, dass die Gesamtlebensbedingungen, was Klima, Bodengestaltung, Bevölkerung und Entwicklung angeht, von vornherein in Schleswig-Holstein den Niederlanden nahe verwandt sind, und zweitens, dass oberdeutsche Einflüsse an dem Brüggemann'schen Werke so wenig verkennbar sind wie die niederländischen.

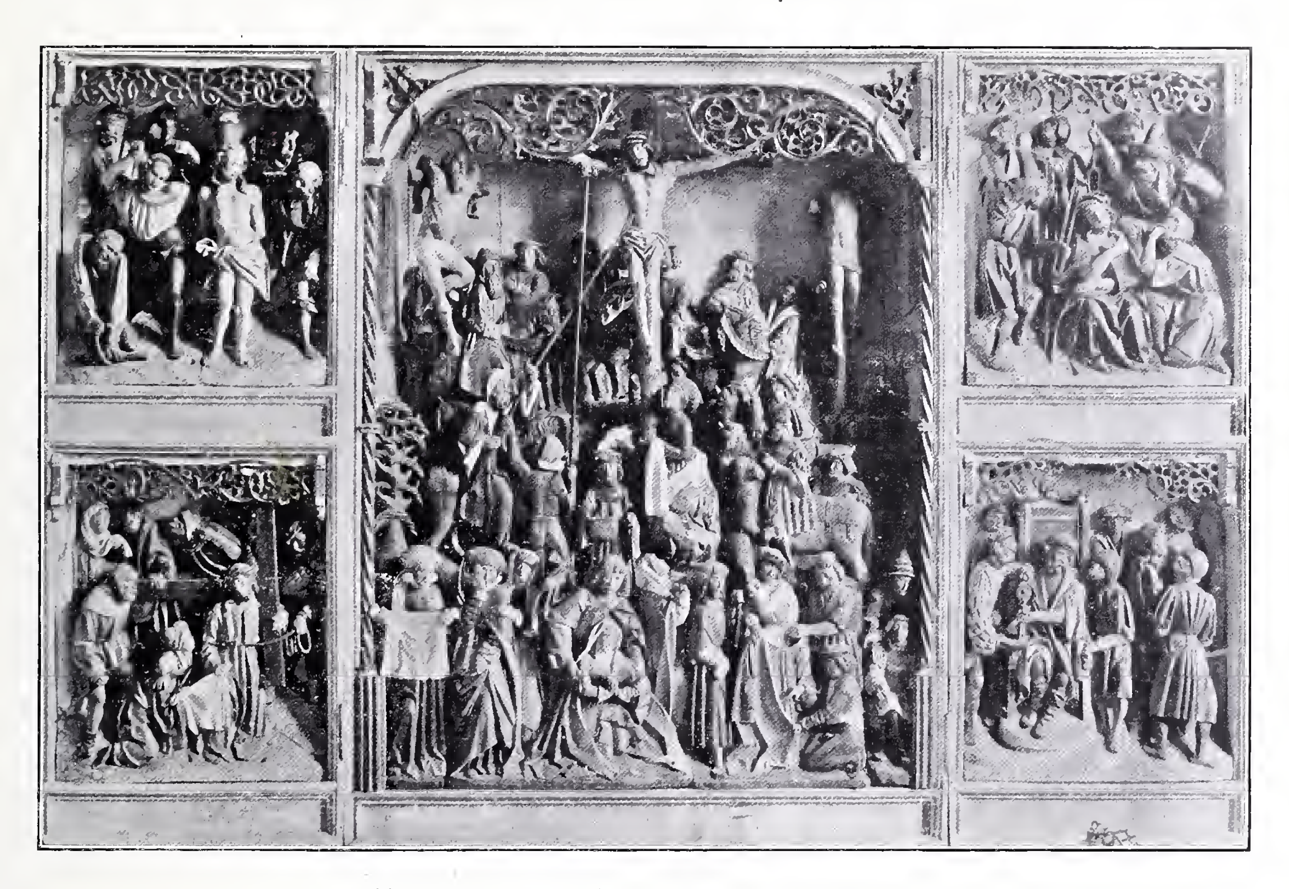


Abb. 11. Der Tetenbüller Altar vom Jahre 1522.

Bode sagt[1], dass die Entwicklung in Oberdeutschland sich in bestimmt zu charakterisierenden Schulen vollzieht, während im Norden eine solche Gliederung nicht zu erkennen sei, vielmehr die Niederländer allgemein dominiert hätten. Nur bis gegen das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts lässt er noch eine gleichzeitige, verwandte, aber nicht abhängige Entwicklung am Niederrhein und in Westfalen zu. —

Uns will scheinen, dass die Holzplastik des Nordens noch nicht genügend untersucht ist, um zu einem solchen Resultat kommen zu können. Es ist nicht ausgeschlossen[2], dass sich im Norden, ähnlich wie in Süddeutschland, bestimmt zu unterscheidende Schulen herausstellen: westfälische, Lübeckisch-schleswig-holsteinische etc., die gemeinsam einen niederdeutschen Charakter an sich tragen, wie jene einen oberdeutschen. Es ist also möglich, dass Brüggemann's Werk als die Krone einer Lübeckisch-schleswig-holsteinischen Entwicklung anzusehen ist. —

Goldschmidt hat erwiesen, dass sich in Lübeck auf niederdeutscher Grundlage eine einheimische Kunst entwickelt hat. Erst in der letzten Periode (von ca. 1500—1530) konstatiert er das stärkere Hervortreten fremder Einflüsse neben den einheimischen in Lübeck. Die einheimische Kunst geht da zurück. Daneben machen sich niederländische und oberdeutsche Einflüsse

geltend. Hierher, nach Lübeck, würde also zunächst auch das Brüggemann'sche Werk weisen. Das Eindringen fremder Einflüsse zeigt sich in der genannten letzten Periode in der schleswig-holsteinischen Plastik und in Brüggemann's Werk wie in der Lübecker Kunst.

Abgesehen von jener gemeinsamen Wurzel, die nicht auf Abhängigkeit, sondern nur auf gemeinsame Grundbedingungen des Schaffens hinweist, finden wir an ausgesprochen niederländischen Zügen bei Brüggemann nur die Wellenlinie im Abschluss des Schreins. Die Farblosigkeit könnte auf Kalkar weisen, findet aber auch in Oberdeutschland Belege.

Alles übrige weist eher auf Oberdeutschland. Die Ornamentik, die Gewandbehandlung haben nichts specifisch niederländisches. Vor allem aber kontrastiert das Massvolle, Ruhige in der Auffassung der Scenen mit dem, was wir in den niederländischen oder unter niederländischem Einflusse stehenden Arbeiten zu sehen gewohnt sind. Abgesehen von den Dürer'schen oberdeutschen Vorbildern, die ja auch anderswo benutzt wurden, erkennen wir in der würdevollen Behandlung einzelner Figuren, wie der Maria in der Kreuztragung, Augustus und der Sibylle, in der Komposition einzelner Gruppen, wie der Beweinung, einen Monumentalsinn, wie er den Niederländern fremd, den Oberdeutschen aber eigentümlich ist. Wenn Bode von den niederländischen Arbeiten mit Recht sagt: „An innerem Gehalt stehen sie zurück. Geschickte Anordnung, Lebendigkeit der Erzählung, genrehafte Auffassung können nicht entschädigen für den äusserlichen, kleinlichen, barocken Sinn", so stimmt diese Charakteristik im ganzen nicht für Brüggemann's Werk.

Wenn also, abgesehen von der losen Beziehung zu Claus Berg und der Benutzung der Lübecker Bibel von 1494 (wie in dem Altar mit der Gregorsmesse) vieles auf Lübeck hinweist, so braucht Brüggemann doch noch nicht in Lübeck gebildet zu sein. Es wird anderenorts darzulegen sein, wie die schleswig-holsteinische Holzplastik zwar wesentlich der Lübecker parallel läuft, wie aber seit Mitte des 15. Jahrhunderts Anzeichen dafür vorhanden sind, dass sich in Schleswig-Holstein eine selbständige Holzschnitzschule ähnlichen Charakters wie in Lübeck, aber doch mit abweichenden Eigentümlichkeiten entwickelt hat, als deren Haupt Hans Brüggemann anzusehen wäre.

Der Beweis müsste erbracht werden, indem man die Werke, die sich in Schleswig-Holstein finden, veröffentlicht [1]) und indem man weitere Arbeiten Brüggemann's nachweist.

Letzteres Problem kann, wie vorhin bemerkt wurde, hier aus Mangel an Raum nur angeschnitten werden. Man wird zu unterscheiden haben zwischen Werken, die Brüggemann's Geist atmen, die also auch von ihm herrühren können, solchen, welche in näherer Beziehung zu ihm stehen, derart, dass sie z. B. aus seiner Werkstatt hervorgegangen sein könnten, und solchen, die Brüggemann'schen Einfluss aufweisen. Zu diesen gehört der Segeberger Altar nicht, trotzdem er von Heinrich Ranzau als Brüggemann's Werk bezeichnet wird. Er zeigt einen ganz anderen Kunstcharakter [2]) und gehört mit seinen Kostümen, seiner Gewandbehandlung, der Fensterbildung im Hintergrunde zu den wenigen Werken im Lande, die ausgesprochen niederländische Einflüsse aufweisen. Zu der ersten Gruppe gehören Arbeiten wie die lebensgrosse Kreuzgruppe in Kotzenbüll (Eiderstedt), der Ritter Georg im Kopenhagener Museum, der Goschhofaltar im Thaulow-Museum in Kiel. (Abb. 9.) Zu der zweiten Gruppe gehört der sogenannte kleine Bordesholmer Altar in demselben Museum, der später als unser Altar gearbeitet ist und zwar nicht von Brüggemann, aber vielleicht von einem seiner Schüler unter seinen Augen. Leider ist diese Tafel durch die starken Ergänzungen für die Kunstforschung fast unbrauchbar geworden. (Abb. 10.) Auch der Tetenbüller Altar von 1522 hält sich so wesentlich an Brüggemann, dass man ihn einem Schüler des Meisters zuschreiben muss. (Abb. 11.)

Andere Werke endlich, wie die Altarschreine zu Witzworth, Gelting, Leck, auch Schwabstedt und Meldorf zeigen einen anderen Kunstcharakter und werden der dritten Gruppe beizuzählen sein, die nur zeigt, dass Brüggemann nicht ohne Einfluss auch auf anders geartete Meister geblieben ist.

Auf alle diese Werke näher einzugehen ist hier nicht der Platz. Es kam nur darauf an, den Weg zu zeigen, auf dem eine gedeihliche Behandlung der Brüggemannfrage zu erwarten ist.

Bisher wurden so ziemlich alle Holzschnitzwerke in Schleswig-Holstein, die über das Mittelmässige hinausgehen, mit Brüggemann in Beziehung gesetzt.

---

1) Eine Arbeit über die schleswig-holsteinischen Schnitzaltäre ist im Druck. Die Provinz hat ferner Mittel bewilligt, um die Altäre in guten Reproduktionen herausgeben zu können.

2) Das ist auch Beckett's Meinung. Vgl. a. a. O. S. 116 Anm.

DOMENICO THEOTOCOPULI VON KRETA

VON *CARL JUSTI.*

III.*)

Der Christus auf dem Calvarienberg.

EIN Gemälde wie die Asunta in Sto. Domingo, das Werk eines Mannes, der vor zehn Jahren aus Venedigs Ateliers hervorgekommen war, musste in Toledo noch ganz anders wirken als in Rom. Die dortigen Maler, wie Luis de Velasco, waren Nachzügler des italienischen Manierismus, aus zweiter Hand, und von schwachem Talent. In der That war der Erfolg des griechischen Gastes augenblicklich und entscheidend; er bahnte ihm den Weg zur Kathedrale. Das war keine gewöhnliche Ehre. Die zu erwartende Nachfrage stellte eine glänzende Zukunft in Aussicht. „Die Kathedrale von Toledo, schreibt der venezianische Gesandte Badoer im Jahre 1575, ist schöner und reicher als irgend eine der Christenheit.“

Der Auftrag des Kapitels war schon im Jahre 1577 ergangen, am 15. Juni 1579 war das Bild vollendet. Bestimmt war es für das *Vestuario del sagrario,* wo ausser den Messgewändern auch Reliquien, z.B. aus der Garderobe der heil. Jungfrau, bewahrt wurden. Vielleicht hängt der vorgeschriebene Gegenstand: das Abreissen des Rockes Jesu vor der Kreuzigung (*el espolio* oder *el despojo de las vestiduras*) mit dieser Bestimmung des Raumes zusammen. Jetzt hat es den Hauptplatz über dem Altar im grossen *Salon de las vestiduras,* der zu den am Ende des Jahrhunderts nach dem Plane Quiroga's errichteten grossartigen Anbauten nordostwärts von der Kirche gehört. Hier liegt der Kuppelraum (*Ochavo*) oder das Reliquiar, die *„Virgen del Sagrario“*, die Sakristei u. a. In jenem Salon sieht man heute noch versammelt Francisco Goya's Judasverrat, ein Apostolat des Greco, drei gute Stücke Orrente's, und an der Decke das beste Fresko, das Luca Giordano in Spanien malte: das Wunder des heil. Ildefonso.

Gewählt war der Augenblick (vgl. die Heliogravure), wo Jesus auf der Richtstätte vor dem am Boden liegenden Kreuze eingetroffen ist und nun von den Henkersknechten entkleidet werden soll. Er steht vorn zwischen dem römischen Hauptmann und den ihn führenden Schergen, deren einer den oberen Saum seines Rockes packt. Dahinter, dichtgedrängt, wie aus einem Thorweg sich hervorwälzend, die Wache, Juden dazwischen, überragt von einem Walde von Spiessen und Hellebarden. Diese waffenklirrende, vom Getöse verworrener Rufe erfüllte Masse wirkt indes nicht störend, sie sinkt zurück vor den Gestalten des Vordergrundes, denen sie eher als Folie dient. Als Gegengewicht der Roheit und Aufregung dieser Schafottstaffage hat sich der Maler, vermöge einer sehr freien Raumabbreviatur, in der linken Ecke Platz verschafft für eine Gruppe heiliger Frauen, drei Halbfiguren, die, am Fuss der Terrasse angekommen, unvermutet jenen Mann vor sich sehen, der mit einem Bohrer am Marterholz beschäftigt ist. In Adel der Züge und der Gebärden, in Ausdruck des Zartgefühls bei tiefem Weh, dürfte diese Gruppe wohl unter den verwandten Darstellungen dieser Zeit schwerlich ihresgleichen finden. Christus selbst ist ausserhalb ihres Gesichtskreises gedacht. Alles ist aufgeboten, unser Auge auf ihn zu lenken und zu ihm zurückzuführen: sein Stand genau in der Mitte des Vordergrundes, die Frontansicht, ganz frei nach allen Seiten, der leuchtend krapprote Rock und Mantel. Das Antlitz und die grossen Augen nach oben gewandt, die Rechte an die Brust gepresst, die Linke bedeutungsvoll über das Kreuz am Boden ausgestreckt, scheint er für den Augenblick allem um ihn her entrückt, als sei er im Begriff, dem ihn umdrängenden Schwarm unsichtbar zu werden, zu entschweben. —

Von diesem Bilde hat sich eine kleine eigenhändige Replik in Venedig gefunden. Sie war bis zum Jahre 1874 in der Galerie Manfrin, aber unter dem Namen Baroccis! Einige Varianten sind bemerklich: der den Saum des Rockes fassende Arm fehlt; statt dessen legt ihm der Mensch hinten die Hand über die Schulter; der Porträtkopf des Longinus verrät ein anderes Mo-

*) Vgl. Zeitschrift N. F. VIII, 8 u. 11.

nell; die Kopfform Christi ist länglicher. Die Zeichnung ist sorgfältiger bei sehr geistvoller Ausführung z. B. in den Händen; in dem Toledaner Bilde finden sich auffallende Unregelmässigkeiten in der Grösse der Köpfe. Die Proportionen sind hier schlanker, überhaupt ist die Hand hastiger, aufgeregter.

Wie mag diese Replik den Weg mitten aus Spanien nach Venedig gefunden haben? Hier drängt sich doch die Frage auf, ob nicht vielleicht der Maler die Komposition aus Venedig mitgebracht habe, wie er jene Blindenheilung mit nach Rom genommen hatte. Das Gemälde, noch mehr die Manfrin'sche Wiederholung steht den italienischen Stücken näher als irgend ein anderes seiner spanischen Zeit; von der hier in steigendem Masse, aber von Anfang an vordringenden Manier ist wenig zu sehen. Einige glaubten allerdings in gewissen Köpfen spanische Typen zu erkennen, besonders in dem Hauptmann; in dem hageren Don Quixote-artigen Kopf rechts hinter Christus, der die Hand befehlend vorstreckt; auch der vornehme Anstand der Frauen hat an Toledanerinnen erinnert.

Auf der anderen Seite zeigt das Bild gewisse altertümliche Züge in der Komposition, byzantinische Reminiscenzen, die in den italienischen Stücken verwischt sind. Die strenge Frontansicht der Handlung, die sehr symmetrisch gestellten Gestalten, der Wellenschlag der dichtgedrängten Köpfe, Scheitel und Helme des Hintergrundes, das Unisono des zugleich heftigen und militärisch straffen Vordringens dieser Masse, das sind solche hieratische Anklänge, die nicht unwesentlich zum Gesamteindruck beitragen.[1])

Wo das Bild auch entstanden sein mag, es ist ohne Zweifel sein merkwürdigstes Erzeugnis. Darin sind alle, die es gesehen haben, einstimmig.[2]) Man möchte sagen, es sei das originellste Gemälde das Spanien aus diesem Jahrhundert besitzt, trotz seiner Verwandtschaft mit Tintoretto. Keines erreicht es im Geiste des tocco, in Reichtum und Reiz der Farben, Fülle der Charakteristik, intensiver Bewegung, erschütternden Kontrasten, plastischem Leben, Zauber des von blitzenden Lichtern durchzuckten Chiaroscuro, stark persönlichen Accenten bei tiefempfundener Schauung des Vorganges.

Und da müsste man die Maler wenig kennen, wenn man sich wunderte, dass der Neid alsbald gegen das Meisterwerk die „Autochthonen" mobil machte. Er war ja ein Fremder, ein Grieche sogar, also mindestens mit einem langen schismatischen Stammbaum belastet. Noch vor der Ablieferung des Bildes an die Opera des Domes verdichtete sich diese feindliche Stimmung zu einer Kabale. Den Vorwand zu einem Rechtsstreite lieferte seine angeblich zu hohe Forderung, die der Vertreter der Obra, oder Kirchenpfleger, nicht zugestehen wollte. Am 15. Juni 1578 erscheinen der Canonigo Obrero (später Erzieher Philipps III. und sechs Monate lang Erzbischof), D. Garcia de Loaisa Xiron und der Maler bei dem Notar und ernennen ihre Taxatoren, je einen Maler und Bildhauer. Greco hatte am 2. Juli 1577 und am 3. März 1578 im ganzen 150 Dukaten bekommen; jetzt war das Bild fertig, aber der Preis, den er forderte, und den er also, seine Leute wenig kennend, nicht vorher ausgemacht hatte, wurde für übermässig erklärt. Die Taxatoren, der Bildhauer des Kapitels und Maestro mayor der Kathedrale Nicolas de Vergara, und der Maler Luis de Velasco entscheiden, dass ihm die Summe von 2500 Realen (250 Dukaten) ausgezahlt werden solle, vorausgesetzt, dass er mehrere Unschicklichkeiten beseitige, „die die Historie entstellen und den Christus entwürdigen" *(ympropiedades que ofuscan la dicha historia y desautorizan al Christo);* als solche werden bezeichnet: drei bis vier Köpfe die über dem des Heilandes stehen; zwei Helme mit Visier *(çeladas)*; und endlich sollen die drei Frauen von Christus weggerückt werden, gemäss den Worten des Evangeliums: „sie schauten von ferne" (Ev. Marc. 15, 40). So sieht man sie im Bilde Overbeck's.

Die Taxatoren des Malers, der Maler Baltasar Cimbron und der Bildhauer Pero Martinez de Castañeda erklärten, „das Bild habe eigentlich keinen Preis und keine Schätzung, nach Grösse, Kunst und Gegenstand; aber in Anbetracht der schlechten Zeiten *(miseria de los tiempos)* und nach dem gegenwärtigen Rang solcher Werke solle man für Arbeit, Mühe, Fleiss und aufgewandte Zeit dem Maler 900 Dukaten zahlen".

Da keine Einigung zu erzielen war, so wurde die Entscheidung einem von beiden Parteien erkorenen Schiedsrichter übertragen *(juez arbitro arbitrador, amigable componedor, juez de abenencia y transaccion)* in Person des Alejo de Montoja, Contraste von Toledo (d. h. Controleurs der edlen Metalle, Masse und Gewichte). Dieser entschied am 23. Juli 1578, in Ausdrücken die wie Hohn klingen: „In Anbetracht, dass besagtes Gemälde zu den besten gehört, die ich gesehen, und dass es, seinen vielen Vorzügen ent-

1) Z. B. in der Kreuztragung (Seroux d'Agincourt III. 57, N. 2), wo Christus dem gedrängten Zug voranschreitet. Unsere Scene kommt vor in Monreale, da steht Christus links, von vorn gesehen, von zwei Männern gepackt, rechts der Hauptmann mit der Wache, am Boden ein Halbknieender, der die Pflöcke zur Befestigung des Kreuzstammes einschlägt. JESVS CHRISTVS DVCTVS AD CRVCIS PASSIONEM. — In der Blindenheilung des Greco bemerke man auch die Anordnung in zwei sich gegenüberstehenden Seitengruppen.

2) Palomino sagt: es reicht hin, seinen Rang zu beglaubigen (calificarle), ja es hat einige Köpfe, die von Tizian scheinen. Der Italiener Norberto Caimo (1755) bestätigt dies und geht noch weiter: ha in sè tutta la delicata maniera di Tiziano. R. Cumberland: so entirely in the style and manner of Titian, that his reputation would have suffered no injury by its adoption. Viardot: le plus célèbre et sans doute le meilleur de ses ouvrages.



Der Traum Philipps. Gemälde vom Dom. Theotocopuli im Eskorial.

sprechend bemessen, so hoch geschätzt werden müsste, dass es wenige oder niemand würde bezahlen wollen: so sollen, in Anbetracht der Beschaffenheit der Zeiten und dessen, was man gewöhnlich in Castilien für Gemälde grosser Meister zahlt, 3500 Reale (350 Dukaten) ausgezahlt werden.“ Diese Summe verhält sich zu der von den Taxatoren festgesetzten ungefähr wie 4 zu 3 und 10. Einige Jahre später hat ihm der Pfarrer von St. Thomas für das Gemälde des Grafen Orgaz, an dem viel weniger Arbeit ist, 1200 Dukaten gezahlt. Den Punkt der Unschicklichkeiten stellt der Schiedsrichter den „Theologen“ anheim. Der Maler musste sich bequemen, das Bild für diesen Preis abzuliefern, und in der Kathedrale oder deren obra „wegzunehmen was weggenommen werden sollte“.

Es blieb nun noch die Herstellung des kunstvollen vergoldeten Holzrahmens übrig, die in der Folge ebenfalls dem Maler übertragen wurde, am 9. Juli 1585. Der Preis der vollendeten Arbeit wurde im Februar 1587 von den Sachverständigen, worunter der berühmte Bildhauer Estevan Jordan vom Maler ernannt war, auf 200600 maravedis, 138200 für das Schnitzwerk, 62400 für die Vergoldung bestimmt. Also 532 Dukaten; er erhielt für den Rahmen 182 Dukaten mehr als für das Gemälde. Diese Zahlen reden für sich selbst. Unwissenheit und theologische Nörgelei, Fremdenhass und Brodneid hatten bei diesem beschämenden Handel einen Bund geschlossen.[1])

Der Holzrahmen des Greco ist erst in unserem Jahrhundert, unter dem Kardinal D. Luis de Borbon, durch eine prachtvolle Einfassung von Bronze und farbigem spanischen Marmor ersetzt worden.

Philipp II.

Wenn Domenico einst diese spanische Reise nicht ohne Absichten auf Philipp II. und den Escorial unternommen hatte, so war jetzt die Stunde gekommen. Nach mehrjährigen Fundamentierungsarbeiten war im Jahre 1575 der Aufbau der Kirche mit den vier grossen Kuppelpfeilern begonnen worden. Mit solcher *furia* (so drückt sich ein Augenzeuge aus) ging der König vor, dass schon nach elf Jahren die Einweihung stattfinden konnte. In eben dieser Zeit wurde mit nicht geringerem Eifer die Herstellung der Altargemälde betrieben.

Wer dem König vom Greco gesprochen hat, ist nicht bekannt. Aber wie sollte diesem hundertäugigen Büreaukraten, der über alle Personen von Verdienst in seinen Landen Buch führte, der auffallende Fremdling in Toledo entgangen sein?

Einige seiner Bilder deuten auf Beziehungen zum Hofe hin, andere verraten Anschläge sogar auf das Herz des Monarchen. In Sir William Stirlings Hause zu Keir in Schottland sieht man ein Porträt des Bildhauers Pompeo Leoni, — wohl nach dem Clovios Greco's bestes Porträt und vielleicht das früheste Beispiel jener in der Folge so beliebten Bildhauerdarstellungen, mitten im Geschäft des Modellierens. Pompeo kam damals (1571 bis 1578) öfter nach Toledo, wo er den Sarkophag für die aus St. Denis hierher gebrachten Reste des heil. Eugen übernommen hatte. — Ein Langkopf, mitten breit, oben und unten schmal zurückweichend, mit starken schwarzen Brauen. Auf dem Tisch steht eine fast fertige Marmorbüste Philipps; eben betrachtet er, etwas zurückgelehnt, prüfend den König. Er ist im Begriff, mittelst eines langen Stahlmeissels, den er auf ein als Hebel angestemmtes Holzstäbchen setzt, zwischen Hals und Krause die Tiefen zu reinigen.

Ein sehr merkwürdiges Gemälde, noch im Escorial, verrät, wie gründlich er sich mit des Königs eigentümlichem Wesen beschäftigt hatte. Man nennt es die Glorie des Greco, auch das Purgatorio, treffender „den Traum Philipps“ (5′ 1″ 2‴ × 4′ Abb. S. 215). Im vorigen Jahrhundert hing es in der „Zelle des Prior“, umrahmt von einer Blumenguirlande des Mario dei Fiori. Geistesverwandt ist es der „Glorie“, die der Kaiser sich von Tizian für sein Kloster Yuste malen liess; in der Menge kleiner aber wohlgeordneter Figuren erinnert es an Tintoretto's damals angestauntes Machwerk, dem es aber in echt malerischer Erfindung und in Differenzierung von Licht und Farbe, Charakter und Ausdruck überlegen ist. Wer dächte nicht bei diesem Traum Philipps an die dort aufgehäuften Sueños des Hieronymus Bosch! „Du erzählst mir meinen Traum“, *Τὸ ἐμὸν ἐμοὶ λέγεις ὄναρ*, hätte Philipp vor diesem Bilde mit Plato ausrufen können. Wie ein Gedankenleser hatte er sich in sein Inneres eingeschlichen, das alle diese Träume mit den Schrecken handgreiflicher Wirklichkeit umschwebten.

Eine weite Steppe, begrenzt von einer kahlen Sierra, hoch oben zwischen Wolken in grünlich-goldener Glut das Monogramm Jesu, umringt von einem Kranz knieender Engel. Aus dem Grund der Steppe bewegt sich heran ein dichtgedrängter Zug von „Pilgern der ewigen Stadt“, bis zum Vordergrund. Hier kniet auf türkischem Teppich und goldgesticktem Kissen ein Kreis von Auserwählten der streitenden Kirche, und auf den ersten Blick trifft das Auge die dunkle Profil-Silhouette des Königs, in kurzem schwarzen Mantel, mit schwarzen Handschuhen, weisser Halskrause. Neben ihm, aber von hinten gesehen, der Kaiser, gegenüber der heil. Laurentius, dann der heil. Mauritius, ein Kardinal ... In beängstigender Nähe rechts windet sich ein Glutstrom, aus dem der grosse Drache sich aufbäumt, dessen bekannter Höllenrachen, dicht bevölkert, uns entgegenklafft. Dahinter überspannt diesen Acheron

---

1) Sie beweisen, sagt Foradada, el incalifiable abuso, cometido con el insigne pintor, escultor y arquitecto, Domenico Theotocopuli.



D. Theotokopuli pinx. Heliogravure H. Gutbensckmann

DIE ENTKLEIDUNG JESU AUF DEM CALVARIENBERG.

Verlag von Seemann & Co Leipzig.

eine Teufelsbrücke, ebenfalls von einem Menschenstrom beschritten, aus dem einige aber das Gleichgewicht verlieren.

Wohl nie ist an diesen Spuk so viel Geist von Zeichnung und Farbe verschwendet worden. Auch Callot's Nadel hat seinen Figürchen nicht mehr Leben in wenigen Strichen geben können. Im Kolorit müsste man sogar an ganz Modernes, an Mariano Fortuny denken.

Der heil. Mauritius im Escorial.

Der erhoffte königliche Auftrag für die Kirche des Escorial liess nun auch nicht lange auf sich warten. Das Gemälde war bestimmt für den Altar des heil. Mauritius, des Hauptmanns der thebanischen Legion. Rahmen und Masse wurden beigefügt.

Da hiess es nun: Hic Rhodus, hic salta! Seine Zukunft war in seine Hand gelegt. Denn wer einmal den Beifall des Königs gefunden, der konnte darauf rechnen, dass er ihn stets behalten werde. Und bei Malern war seine Anerkennung nie ohne eine persönlich gemütliche Färbung. Philipp II., gewiss kein Kenner im modernen Sinne, pflegte doch das Gute herauszufinden und intensiv zu geniessen. Seinem Geschmack fehlte es nicht an Weitherzigkeit: er schwärmte für Tizianische Fabeln, für Hieronymus Bosch und für altflandrische Triptychen und Tapisserien. Tizianisch zu malen müsste das höchste Lob in seinen Augen gewesen sein, und darin stand er im Einklang mit seinen Spaniern, die eben damals anfingen in venezianischer Richtung zu steuern. Deshalb erhielt der „Stumme von Navárra“ damals die vielen Altargemälde; dass er sich so gründlich in die tizianische Manier hineinstudiert hatte, war vielleicht nicht ohne Wink von oben geschehen. Freilich konnte den König, wie sein Lob der Gewölbemalereien des hohen Chors von Luca Cambiasi zeigt, das Verdienst theologisch-allegorischer Weisheit auch wohl für eine erbärmliche Malerei blind machen; und die spanische *formalidad* besass er so gut wie die Toledaner Canonici. Wo er Ärgerlichkeiten, *ympropiedades* fand, wandte er dem Maler den Rücken, er durfte nicht mehr genannt werden.

Über diesem heil. Mauritius des Greco stand kein guter Stern. Nach dem Prozess mit dem Kapitel war der Künstler in eine schlimme Lage geraten. Die Armut mag freilich seinen Stolz noch gesteigert haben. Im Frühjahr 1580 wird dem König berichtet, er habe die Arbeit eingestellt, weil er keine Farben und kein Geld habe. Es ergeht nun der Befehl, ihn mit feinen Farben, besonders Ultramarin zu versehen.



Der heil. Mauritius. Gemälde von Dom. Theotocopuli im Escorial (Ausschnitt).

Das Gemälde, dem man mit so grossen Erwartungen entgegensah, kam endlich an, und wenn es seine Absicht gewesen war, alle zu überraschen, so hatte er seinen Zweck erreicht.

Man hatte vielleicht wieder eine waffenklirrende Scene erwartet, den römischen Hauptmann mit Gefolge, vor dem finsteren Imperator Maximian Zeugnis ablegend, oder die dem Tod geweihte Schar zum Glaubensmut entfachend. Etwas im Stile des *Espolio* zu Toledo, der wahrscheinlich auf die Wahl gerade dieser Legende für ihn geführt hatte.

Aber was sah man nun hier? Nur langsam vermochte man sich die Gruppe des Vordergrundes zu enträtseln. Er hatte offenbar etwas sehr Vornehmes

liefern wollen; er glaubte jetzt seine Spanier zu kennen. Man sieht sechs hochgewachsene Männer im Halbkreis zusammenstehen, die mit geheimnisvollen Gebärden und melancholischem Ernst ein bedenkliches Problem zu erörtern scheinen, während andere dahinter mit gespanntem Ohr der Entscheidung harren. Die Köpfe dieser Männer sind allerdings von berückender Lebendigkeit, ohne Zweifel getreue, feine Bildnisse Toledaner Hidalgos von unanfechtbarem Stammbaum. Dächte man sich diese Figuren als Büsten abgeschnitten und vor ihnen einen Tisch mit roter Decke, so hätte man ein Staatskonseil im Madrider Schloss, an dem der Historiker sich erbauen würde. Der greise Offizier rechts trägt wirklich einen ganz modernen Plattenharnisch nebst weisser Halskrause, dahinter ragen Hellebarden. Aber nein, mit langen nackten Beinen, barfuss erscheint man nicht im *Consejo de S. M.*; dies pseudorömische Kostüm, dieser kurze Waffenrock und weiter nichts, versetzt uns in eine Maskerade. Oder ist der Generalstab im Begriff, einen Fluss zu durchwaten?

Das Figurengewimmel des Hintergrundes tief unten im Thal und hoch oben in den Wolken giebt des Rätsels Lösung. Hier ist für das Bedürfnis gewöhnlicher Sterblichen die Geschichte ausführlich und gruselig genug erzählt. Da sieht man die Scharen entkleideter Legionäre unter der Lanze durchmarschieren, zum Behuf der Dezimierung; den unter dem gezückten Henkersschwert Knieenden wird Trost zugesprochen; ganz vorn macht den Schluss ein Haufen kopfloser Leichen. Auf alle diese Schreckensscenen weist der Mann zur Linken den Offizier in der Mitte hin. Dieser edle Kopf mit Augen voll tiefer Schwermut ist der heil. Mauritius. Ein Page hält seinen Visierhelm. Den Überredungskünsten der drei auf ihn einredenden Militärs setzt er, ruhig und fest, mit vielsagendem Fingerzeig, seine Christenpflicht entgegen.

Darüber fehlt dann auch nicht die ihn erwartende „himmlische Surprise“. Reizende kastilische Musikantinnen mit hohen schwarzen Locken und melancholischen Augen. Nur die zwei, die ihm mit den Kränzen entgegenstürzen, erinnern etwas zu offenherzig an den Cirkus. Das Erstaunlichste an diesem erstaunlichen Bilde aber war die Malerei. Was war aus dem venezianisierten Kreter des Palast Farnese geworden! Statt sonorer Harmonien sah man hier die crüdesten Farbenkontraste, wasserblau und schwefelgelb; das bei Tizian so wichtige Braun ist gänzlich verbannt. Statt des aus farbigem Halbdunkel milde auftauchenden Lichtes grelle Sonnenflecke und Blitze; statt des warmen gleichmässigen Inkarnats ein fahles Grau, mit violetten Halbtönen und grünlichen Lichtern, durchsetzt von gelben und roten Reflexen. Dieser krankhafte Ton giebt, mit den traurigen Mienen und dem feierlichen Gebaren, den Gestalten etwas Gespenstisches, das noch auffallender wird durch ihre seltsame Standart, als hätten sie keinen festen Boden unter den Füssen. Er arbeitete nämlich wie Tintoretto, nach kleinen bemalten Thonmodellen, die er vor sich aufhing.

Die Spanier zerbrachen sich den Kopf über diese ohrenzerreissende Zukunftsmusik und deren Ursachen; sie glaubten, sein Künstlerstolz sei verletzt worden durch das, was sie als höchstes Kompliment gemeint hatten: die ihm immerfort vorgesungene Schmeichelei: er male wie Tizian. Er hatte es ja freilich erreicht, ihm so unähnlich wie möglich auszusehen. Im Escorial konnte man Vergleiche anstellen. Hier war dies aber die schlechteste Politik.

„Das Gemälde“, berichtet Sigüenza, „befriedigte S. M. nicht. Und das ist kein Wunder, denn es befriedigte wenige, — obwohl man sagt, dass viel Kunst darin sei und sein Urheber viel verstehe und ausgezeichnete Sachen von ihm zu sehen seien.“ Er erlebte die bitterste Kränkung in seinem Leben: er erhielt das kontraktmässige Honorar ausgezahlt, aber sein Werk wurde untauglich erklärt für den Altar des heil. Mauritius. Der Florentiner Romulo Cincinnati, ein Schüler Salviati's, musste ein Ersatzbild anfertigen. Seine unbedenkliche, aber schwache Leistung ist voll von Reminiscenzen des verworfenen Greco. Am 17. August 1584 übergab der König dessen Werk dem Prior. Man sah es später in der alten Kirche. Den Zettel mit der griechischen Signatur hält eine Schlange im Rachen. Grösse 15′ 11″ 7‴ × 10′ 10″ 5‴.

(Fortsetzung folgt.)



EINE NEUE GRAPHISCHE TECHNIK

Der Leipziger Maler E. Klotz, der durch eine Anzahl Originalradierungen bekannt geworden ist, beschäftigt sich seit längerem mit der Vervollkommnung graphischer Druckverfahren. Die beiden Abbildungen, die wir in diesem Hefte geben — eine Tafel mit Rosen von Leonhard Geyer und die obenstehende Kopfleiste von Klotz —, sind erste Versuche in einer neuen Technik, die der Künstler „Malertypie“ nennt. Bei diesem Verfahren wird auf die Platte direkt gemalt und graviert und diese Zeichnung durch Ätzung abdruckfähig gemacht. In den Abbildungen, die wir reproduzieren, sind alle Schwärzen und Halbtöne mit dem Pinsel aufgetragen, während die schraffierten Lichter durch Gravierung entstanden sind. Es leuchtet ein, dass die Malertypie, die die Darstellungsmittel der Radierung und der getuschten Malerei gleichzeitig zulässt, bei der Schnelligkeit, mit der sie druckbar gemacht werden kann, für originale Arbeiten eine leichte Handhabe bietet.

Dabei sind die Clichés von derselben Widerstandskraft wie gewöhnliche Buchdruckplatten. Das beweisen am besten unsere Abbildungen, die in der Schnellpresse gedruckt wurden.

Eine Anzahl Künstler hat bereits begonnen, Versuche in der neuen und bequemen Drucktechnik zu machen; so liegen von Th. Th. Heine, von L. Geyer einige Platten vor, die die Vielseitigkeit der Technik erkennen lassen.

EIN NEUER MEISTER DER ULMER SCHULE

VON *MAX BACH.*

Schon in der Frick'schen Münsterbeschreibung von 1777, S. 80 ist die Inschrift abgedruckt, welche am ehemaligen Karg'schen Altar im Münster zu Ulm angeschrieben ist und also lautet: „iste . labor . qui . ad instanciam . perfidi . ac circumspecti . viri . cuonradi . dicti . Karg . ciue . ulmei (sic) confectus . est . est /. finitus . ipsa . die . sancti . iohannis . baptiste . anno . ab incarnacione . domini . millesimo . quadrigentesimo . tricesimo . tercio / † per me . johannem . multscheren . nacionis . de Richenhofen, civem . ulme . et . manu . mea . propria . constructus .“ d. i.: „Diese Arbeit, welche zum Gedächtnis des ehrenfesten und verständigen Mannes Conrad, genannt Karg, Bürgers zu Ulm gefertigt ist, ist vollendet worden am Tage des heiligen Johannes des Täufers im Jahre des Herrn 1433 durch mich, Johannes Multscher, gebürtig von Reichenhofen, Bürger zu Ulm und eigenhändig von mir ausgeführt.“

Zu beiden Seiten der Inschrift sind die Karg'schen Wappen, ein Arm mit Pfeil in der Hand, in Stein ausgehauen. Oben ist ein vortretendes gotisches Gesims, auf dessen Mitte ein heraldischer Helm ausgehauen ist. Rings um die ehemalige Bildernische zieht sich eine prachtvolle erhaben ausgehauene lateinische Inschrift, deren Anfang lautet: „Saluto te, sancta Maria virgo domina, coelorum regina, ea salutatione, qua salutavit te Gabriel angelus, dicens, ave Maria gracia plena, dominus tecum etc.“ Eigentümlicherweise unterscheidet man verschiedene Schriftformen: eine Majuskelschrift, wie sie um 1500 üblich war, und eine ältere Minuskelschrift; so ist z. B. die dritte Reihe der Unterschrift, in welcher der Künstler sich nennt, in späteren Schriftformen gehalten, ebenso die Schrift über der Nische. Demnach scheint eine Restauration des Altars respektive des Bildwerkes zu Anfang des 16. Jahrhunderts stattgefunden zu haben. Die Bildernische enthielt herrliches, leider zur Zeit der Bilderstürmerei zerstörtes Skulpturwerk, das vor etwa 15 Jahren, anlässlich der Münsterrestauration, zu Tage kam. Damals wurde die ganze Nische blossgelegt, und es fand sich ein reich gegliedertes Rahmenwerk mit zerstückelten Figuren in der Hohlkehle, und nachdem eine starke Backsteinschicht durchhauen war, zeigte sich eine tiefe Nische, von deren Inhalt aber nur noch der Hintergrund der plastischen Darstellung, ein von Engeln mit vergoldeten Flügeln ausgebreitetes Tuch, sichtbar war. Das Skulpturwerk stellte ohne Zweifel die Verkündigung Mariä dar, was auch die Inschriften bezeugen.

Das Kunstwerk war durch Läden verschliessbar, wovon noch die Kloben an der Wand sich erhalten haben. Ob das Bildwerk zugleich als Altar diente, ist nicht nachweisbar, aber wahrscheinlich, denn urkundlich ist bekannt (s. Weyermann II, S. 208), dass Hans Karg der Ältere († 1394) mit seiner Frau Anna von Hall einen Altar ins Münster stiftete, „der des von Hall genannt Kargen Altar hiess“. Noch in einer Münsterurkunde vom Jahre 1482 ist von dem Kaplan die Rede, welcher den Altar zu versehen hatte; das Andenken an diese Familie pflanzte sich fort durch die Karg'sche Stiftung und das Kargenbad neben dem Dreikönigskirchlein.

Nun wissen wir weiter aus Weyermann II, S. 350, dass ein Hans Multscher, Bildhauer im Jahre 1427 steuerfrei als Bürger aufgenommen wurde, und nach Jäger (Ulms Leben im Mittelalter) wird er in einem steueramtlichen Protokoll von 1431 „Bildmacher und geschworener Werkmann“ genannt, aus Reichenhofen (bei Leutkirch) gebürtig. Ferner urkundet am 13. März 1467 Hans Graff von Linhain, dass er an Meister Hannsen Multscheren des Bildhauers zu Ulm und Adelheiten Kitzinen seiner ehel. Hausfrau sel. Jahrzeit 1 ½ fl. rheinisch der Stadt Ulm Währung ewigen Zins aus seinen Gütern zu und um Linhain um 37 fl. und 2 Ort eines Gulden verkauft hat. Die Pfleger des Nachlasses der Familie Multscher waren Hans Ehinger genannt Österreicher und Hans Hutz, Bürger zu Ulm, diese urkunden weiter am 9. September 1468, dass sie auf Geheiss der beiden Ehe-

leute für deren Vorfahren und Nachkommen Seelenheil zu einer je am Sonntag Reminiscere zu begehenden Jahrzeit an Hansen Schmid's Altar in der Frauenpfarrkirche gegeben haben $1\frac{1}{2}$ fl. jährlich und „ewigs Zinses usser und ab . . . Hansen Graven von Linhain Stucken und Guten zu und umb Linhain“.

Aus diesen Urkunden geht unzweifelhaft hervor, dass Hans Multscher Bildhauer und nicht Maler war, 1427 das Bürgerrecht erhielt,[1]) 1433 ein Skulpturwerk in das Münster für Hans Karg d. Ä. fertig stellte und 1467 als bereits gestorben angeführt wird.

Nun hat Konrad Fischnaler im Jahrgang 1884 der Zeitschrift des Ferdinandeums in Innsbruck aus Urkunden der Pfarrkirche zu Sterzing den Namen „Hans Multscher“ ebenfalls nachgewiesen und zwar als den Verfertiger des dortigen Hochaltars, von welchem die Tafeln sich jetzt im Rathaus zu Sterzing befinden. Zunächst fand sich in Tinkhauser's Diözesanbeschreibung die Notiz: „Diesen herrlichen Altar soll ein Kaufmann Namens Leonhard Scharrer aus seiner Vaterstadt Ulm, die er um des Glaubens wegen verliess, nach Sterzing gebracht haben.“ In der That findet sich auch noch dessen Grabstein in der Kirche mit der nicht mehr ganz entzifferbaren Inschrift: . . . . „tag, starb der erber herr linhard scharer von vlm, dem got genadig sei.“

Dann aber boten die Kirchenrechnungen noch weiteres Material, wodurch an einen Zusammenhang mit Ulm nicht mehr zu zweifeln ist. Dort ist nämlich von verschiedenen Kaufleuten aus Ulm die Rede, denen der Rechner Geldauszahlungen für den „Meister Hansen“ machte, so ein Kaufmann genannt der Esslinger, ein anderer namens Klaus Wurcker u. s. f. An verschiedenen Stellen wird dann auch der volle Name des Künstlers „Meister Hanns Multscher“ genannt, er heisst auch ein andermal „Meister Hans der Tafelmeister“, erwähnt wird des „Tafelmeisters Knecht“, und was weiter von Interesse ist, das ist ein Posten, aufgeführt für Auslagen „als man am Freytag nach Erhardi 1456 von der tafl unser frawen hinaus gen Insprugk geritten“. Ausserdem werden noch verschiedene andere Auslagen „von der tafel wegen zu Innspruk“ verrechnet. Einem ungenannten Kaufmann werden 60 Rh. Gulden „umb Gold zu der Taffel“ bezahlt u. s. w. Meister Hans scheint bei einen gewissen Hans Jöchlein in Kost und Logis gewesen zu sein, was wohl aus folgendem Eintrag zu entnehmen ist. „Item soll der Hanns Jöchlein 17 Mr. 6 ℔ 2 kr. unser lieben Frawen abziehn an der zerung so meister Hans Mueltscher zu im verczert, als er die tafl macht und unser frawn derumb ledigen.“

Aus all dem geht hervor, das Hans Multscher kein Sterzinger Maler, sondern wahrscheinlich ein Ulmer war, wenn auch immerhin die Möglichkeit noch offen steht, dass er sein Atelier in Innsbruck aufgeschlagen hatte, was Janitscheck und R. Vischer annehmen. Beachtet man aber die schon oben erwähnten urkundlichen Zeugnisse, so müssen wir immer wieder seiner Abstammung aus Ulm den Vorrang lassen, nur dürfen wir ihn nicht mit dem dortigen Bildhauer Multscher zusammenwerfen. Die Zeit der Aufstellung des Sterzinger Altarwerkes fällt zwischen 1456—58, die nachzuweisende Thätigkeit des Ulmer Bildhauers dagegen beträchtlich früher, und es ist wohl kaum glaublich, dass Multscher in seinen späteren Jahren zur Malerei übergegangen wäre.

Das Altarwerk ist leider nicht mehr intakt an Ort und Stelle erhalten, sondern in einzelne Teile zerlegt in verschiedenen Kirchen Sterzings und im Rathause daselbst verteilt. In der Pfarrkirche am jetzigen Hochaltar befindet sich noch die Mittelgruppe des Altars: die heilige Jungfrau von Engeln gekrönt, zu den Seiten die h. Barbara und Margaretha, ehemals nur Brustbilder, jetzt zu Vollfiguren ausgestaltet. In der Margarethenkirche die Statuen von vier h. Jungfrauen, worunter Ursula, Katharina und Apollonia, leider ihrer einstigen Fassung entkleidet. In der Spitalkirche die Heiligen Ritter Georg und Florian; diese Figuren sind wohl an den Ecken gestanden, gleichsam als Wächter der heiligen Frauen. Im Aufsatz über dem durch gemalte Flügel zu schliessenden Altarschrein war ein Christus am Kreuze, unter welchem Maria und Johannes standen, dann im gotischen Rankenwerk des ganzen Überbaues verteilt die Brustbilder der zwölf Apostel, welche jetzt in die Margarethenkirche gekommen sind.

Die Flügelbilder, jetzt im Rathause, bilden ein Viereck von 204 cm Höhe und 186 cm Breite und decken zusammen einen Raum von 15—17 qm. Die Innenseiten zeigen Scenen aus dem Leben der Maria: Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige und Tod Mariä. Die äusseren Seiten führen Bilder aus der Leidensgeschichte vor: Getsemane, Geisselung, Verspottung und Kreuztragung Christi. Fischnaler nimmt vier Flügel an, doch ist wahrscheinlicher, dass auf jedem Flügel zwei Bilder gemalt waren, was auch zu den angegebenen Dimensionen stimmt.

Eine kunstgeschichtliche Würdigung dieser Bilder hat zuerst Lübke (Allgem. Zeitung 1883, Nr. 209) versucht, nach ihm haben dann Janitschek und Vischer in ihren bekannten Werken davon Notiz genommen. Freilich rechnen diese Forscher das Werk noch der Tiroler Schule zu, da Multscher's Beziehungen zu Ulm noch nicht näher bekannt waren.

1) Der Eintrag in dem Bürgerbuch heisst: „Anno 1427 Samstag nach unsers Herrn Auffahrtstag empfingen wir zu Bürger Hansen Mutscher, den Bildhauer, also dass er fürbas bei uns steuer frey sitzen und sust aller ander gebot gehorsam und wärtig sein soll als ander unser Bürger ungevarlich.“

Lübke hat übrigens schon in der angeführten Beschreibung auf die „schwäbische“ Provenienz des Altars hingewiesen und giebt am Schluss noch folgende Charakterisierung der Bilder: „Die Köpfe sind voll Charakter, aber ohne die Härten und Übertreibungen der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts, dessen zweiter Hälfte offenbar diese Werke angehören. Auch der Faltenwurf in seiner grossartigen Einfachheit hält sich frei von den knitterigen Manieren der Zeit. Motive, wie der Johannes beim Tode der Maria, dürften sich schwerlich in der deutschen, eher in der italienischen Kunst finden.“ Auch die Skulpturen, besonders die Madonna mit dem Kinde, welch letzteres „in naiver Begehrlichkeit leise nach der Weltkugel greift“, rechnet Lübke zu den vollendetsten Schöpfungen der deutschen Plastik.

Es wäre zu wünschen, dass dieses für die ältere Ulmische Kunstgeschichte so hochwichtige Werk durch eine geeignete Publikation auch weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden könnte.

BÜCHERSCHAU

Franz Xaver Kraus, *„Geschichte der christlichen Kunst“*, II. Bd., 1. Abteilung, Mittelalter. Freiburg im Breisgau, Herder'sche Verlagshandlung, 1897. 512 Seiten 8°, mit 306 Textbildern und einem Kupferdruck.

Wenn heute jemand dazu berufen ist, eine zusammenfassende Geschichte der christlichen Kunst zu veröffentlichen, so ist es ohne Zweifel Fr. Xav. Kraus. Wer des Autors ungewöhnliche Sachkenntnis nicht aus dem persönlichen Umgang mit ihm kennte, müsste sie aus vielen seiner Bücher und Hefte und aus seinen bibliographischen Mitteilungen im Repertorium für Kunstwissenschaft entnehmen, die sich mit den verschiedensten Gebieten christlicher Kunst befassen. Noch dazu Kraus' Blick, der weit über die Grenzen des angedeuteten Faches hinausreicht. Ist doch die vorliegende Geschichte der christlichen Kunst bei allem Reichtum des Inhalts nur als ein Bruchteil der geistigen Fassungskraft des Autors anzusehen. Der erste Band, 1896 abgeschlossen, hat bekanntlich die altchristliche und frühmittelalterliche Kunst behandelt; der zweite, dessen Hauptmasse nun fertig ist und uns hier näher angeht, beginnt mit einem wohl ausgereiften, gar trefflichen Kapitel über die karolingisch-ottonische Kunst und das Wesen der karolingischen Renaissance. Die Frage der Bilderverehrung wird sorgsam erwogen, bedeutsam ebenso in sachlicher Beziehung wie in sprachlicher Darstellung. Den Palastbauten Karls des Grossen wird daneben Beachtung zu teil. Kraus betont nach meiner Meinung ganz richtig, dass die karolingische und nachkarolingisch-ottonische Kunst nicht bloss eine einfache Weiterführung der altchristlichen, sondern bereits einen merklichen Übergang zum romanischen Stil bedeute. Deshalb auch lässt mich die Frage ziemlich kalt, wann man den romanischen Stil beginnen lassen will. Die Bezeichnung romanisch hat genug Elasticität, um eine bedeutende Dehnung ohne Schaden auszuhalten, und wenn ein Historiker nur genau angiebt, wie er den Ausdruck auffasst, wird man wohl vor Verwirrungen sicher sein. Auf eine knappe aber zutreffende Behandlung der Klosteranlagen und Kirchenpläne aus der karolingischen Periode folgt eine Besprechung der Plastik und Malerei in ihren verschiedenen Arten, wobei naturgemäss der Buchmalerei ausgedehnte, wichtige Abschnitte zugewiesen werden. Hierauf bespricht Kraus die byzantinische Kunst jener Zeiten. Das nächste Buch handelt vom ottonischen Zeitalter, seinen Kunstdenkmälern und vom karolingischen Bilderkreise. Die weiteren Abschnitte gehen auf „die byzantinische Frage“ los; sie behandeln die viel umstrittene Einwirkung byzantinischer Kunst aufs Abendland. Eine Übersicht über die Entwicklung dieser Angelegenheit wird vorangestellt. Dann scheidet Kraus, was ja zu erwarten war, die Kunst diesseits und jenseits der Alpen, indem er für die nördlichen Länder weniger, für die südlichen mehr byzantinischen Einfluss, im ganzen aber nicht allzu viel gelten lässt. Das Zünglein der byzantinischen Wage wird nicht so bald zur Ruhe kommen, und die gemässigte Ansicht Kraus' wird nicht alle befriedigen. Sie kann es nicht. Denn die Gegensätze der Meinungen sind zu gross. Immerhin wird jede Partei eine gewisse reife Besonnenheit bei Kraus anerkennen müssen. Drei weitere Bücher, wohl durchgebildet und reich gestaltet befassen sich mit den nationalen Baustilen des Nordens, mit dem romanischen und gotischen Stil in der Baukunst, in grosser und kleiner Bildnerei und in zahlreichen Arten der Malerei. Als ein Muster dafür, wie in engem Raume viel Bedeutendes gesagt werden kann, darf das folgende Buch gelten, das die Ikonographie und Symbolik der mittelalterlichen Kunst behandelt. An Kenntnis ebenso der schriftlichen Quellen für kirchliche Darstellungen wie der Kunstdenkmäler selbst ist Kraus vielleicht allen überlegen, die das Gebiet christlicher Ikonographie bebauen. Kraus beginnt diesen wichtigen Abschnitt seines Werkes mit einer Übersicht, gewidmet der Geschichte ikonographischer Studien. Die Quellen mittelalterlicher Ikonographie werden hierauf kritisch betrachtet, und hier ist es, wo Kraus besonders über alles hinausgeht, was seine Vorgänger, auch Anton Springer mit eingerechnet, geleistet haben. Hierauf nimmt Kraus die wichtigsten Darstellungen des biblischen Bilderkreises der Reihe nach durch, wobei besonders die Kreuzigung mit allem, was sich daran knüpft, eine eingehende Behandlung findet. Mit seltener Sicherheit zeichnet dann Kraus den

starken Einfluss der Liturgie auf die Entstehung und Ausbildung der christlichen Darstellungen. Wieder entrollt der Verfasser eine lange Reihe interessanter Gedanken und prächtiger Kenntnisse vor dem Leser. So reich der Inhalt auch ist, und so sehr es eines ganzen Lebenswerkes bedurfte, diese Abschnitte schreiben zu können, so frei und übersichtlich sind sie behandelt. Das ist Meisterschaft. Als eine Art Anhang, aber gewiss recht willkommen, erscheint das letzte Buch über Innenschmuck der Kirche, über liturgische Geräte und Gewänder. Wenn ich es hier wage, ergänzende Bemerkungen zu machen, so geschieht das beileibe nicht, um zu beweisen, dass dem Verfasser da ein Kreuzchen oder Leuchterchen, dort ein Notizchen oder Artikelchen entgangen ist, sondern nur dazu, um der Besprechung eine gewisse, wenn gleich noch so kleine selbständige Bedeutung versuchsweise zu wahren. Zum Abschnitt über die Taufbecken möchte ich in diesem Sinne einiges anmerken. Die Stelle im Liber pontificalis zur Regierungszeit Silvesters I., eine Stelle, die sich auf den seither vielfach verunstalteten Taufbrunnen im Lateran bezieht, wird schwerlich jemals ganz befriedigend erläutert werden, obwohl die Ausgabe von Duchesne reichliche Noten dazu bringt. Etwas besser steht es schon um den Taufbrunnen in Torcello vor dem Dome. Wiewohl die Taufkirche bis zum Erdboden herunter zerstört ist, hat sich doch das Wasserbecken vortrefflich unter dem alten Schutte erhalten. Anderes, wovon ich sprechen möchte, bezieht sich auf spätere Zeiten. Im Norden und Nordwesten Mitteleuropas scheinen Löwen als Träger von Taufbecken oder als Verzierungen der Füsse solcher Gefässe besonders beliebt gewesen zu sein. Das romanische Taufbecken im Dom zu Halberstadt ruht auf liegenden Löwen, das im Dom zu Bremen zeigt Löwenreiter als Träger des grossen Beckens. Das Taufgefäss zu Hal in Belgien, von Kraus in anderem Zusammenhange erwähnt, ruht auf kleinen liegenden Löwen, ähnlich, wie das auf dem Bilde mit den sieben Sakramenten in der Antwerpener Galerie.[1]) Die Löwen an den Füssen kehren wieder an dem spätgotischen Taufbecken der Wittenberger Pfarrkirche. Die Kelchform der ungarischen und siebenbürgischen Taufbecken bedarf noch einer Behandlung in deutscher Sprache. Denn Römer's Studie darüber aus dem Jahre 1863 ist magyarisch geschrieben und dürfte daher den wenigsten Kunstgelehrten verständlich sein. Ich selbst kenne u. A. folgende kelchartige oder annähernd kelchartige Taufbecken entweder aus eigener Anschauung oder aus deutschen Publikationen. In Heltau in Siebenbürgen in der romanischen Kirche, um welche sich noch alte Befestigungen bis heute erhalten haben, steht ein spätromanisches steinernes Taufbecken von plumper Form ohne eigentliche Basis. Aus spätgotischer Zeit stammen die kelchförmigen Taufbecken aus Metall in Kronstadt, Schässburg, Hermannstadt. Noch andere werden von Reissenberger und Müller genannt.[2]) Das Schässburger, Kronstädter, aber besonders das Hermannstädter Taufbecken ist durch die Benutzung von Abdrücken älterer Plaketten, sei es aus Bronze, sei es aus Elfenbein, interessant. Ich habe diese Plaketten als byzantinisch notiert, schreibe diese Benennung aber hier mit Vorbehalt nieder. Dass sie zum mindesten unter byzantinischem Einflusse entstanden sind, ist allerdings klar. Die Plakettenkunde hat meines Wissens von diesen Beispielen noch keine Notiz genommen.[1]) Ein kelchartiges Taufbecken, freilich von anderer Form, befindet sich dann im Dom zu Pressburg, und in diesem Zusammenhange kann man auch die gotischen Taufbecken von Neusohl und Zeben in Ungarn erwähnen, die 1867 und 1872 in den Mitteilungen der österreichischen Centralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmäler abgebildet sind. Ob wohl diese Kelchform durch Deutsche nach dem Südosten gebracht worden ist? Wenn man die Kelchform einiger niederdeutscher Taufbecken beachtet, die sich z. B. in Halberstadt noch bis 1613 erhalten hat (ich spiele hier auf das Kipmannsche Becken in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt an), und die oftmaligen Einwanderungen von Deutschen in Ungarn und Siebenbürgen beachtet, drängt sich einem diese Vermutung geradewegs auf. Als eine Gruppe von eigenartiger Form sondert sich eine böhmische ab, die an den Taufbecken der Prager Teynkirche, der Kirchen zu Tabor und Náchod deutlich ausgesprochen ist. Diese Form weist ein Gefäss auf, das wie eine umgekehrte Glocke neuerer Art aussieht und auf drei schlanken, geschwungenen Beinen ruht. Abbildungen der genannten Taufbecken finden sich in den Mitteilungen der oben erwähnten Kommission. Auch A. Darcel nimmt in dem Heft „Les arts industriels“ (1863) auf das Becken der Teynkirche Rücksicht. Ich bringe indes keine weiteren Einzelheiten mehr. Wäre es Kraus' Absicht gewesen, die Taufbecken oder andere kirchliche Geräte eingehend zu behandeln, so würde er wohl ungefähr auf dieselben Gedanken gekommen sein, die hier geäussert wurden. Der Wert einer grossen zusammenfassenden Arbeit liegt aber zum Teil auch darin, gelegentlich Einzelheiten zu unterdrücken, um die Übersicht nicht zu erschweren und einen gewöhnlich von vornherein gegebenen Umfang nicht zu überschreiten. Als Abschluss des ganzen Werkes ist noch ein Halbband über die kirchliche Kunst der Renaissance und der Neuzeit in Aussicht gestellt, an den sich dann die Register anreihen. Der letzte Halbband mag übrigens bringen, was er will. Ich halte das Urteil nicht für voreilig, dass auch in dem bisher Gebotenen schon eine Leistung vorliegt, die man als monumental ansprechen darf, und sicher finde ich mich nicht vereinzelt, wenn ich dem Verfasser für seine ungewöhnliche Arbeitsleistung herzlich Dank sage.

TH. v. FRIMMEL.

Das Werden des Barocks bei Raphael und Correggio von *Josef Strzygowski.* Nebst einem Anhang über Rembrandt. Mit drei Tafeln in Zinkdruck. Strassburg, J. H. Ed. Heitz, 1898.

Diese in hohem Masse anregende Schrift kann als ein Seitenstück zu Berenson's Büchern über die einzelnen Malerschulen Italiens betrachtet werden. Nur geht der Verfasser weniger von der Individualität der einzelnen Künstler aus — auf die übrigens zahlreiche Streiflichter fallen —, als von den Umständen, die, durch allmähliche Überlieferung entwickelt, auf das Schaffen der Künstler bestimmend eingewirkt haben. Solche Untersuchungen über Beeinflussungen haben naturgemäss etwas Hypothetisches und Schwankendes an sich;

1) Vergl. „Annales archéologiques“ 26. Bd., S. 359, und Reussens „Éléments d'archéologie chrétienne“ II, 337 ff. und 499.

2) Vergl. Reissenberger, „Die evangelische Pfarrkirche in Hermannstadt“ 1884, S. 47 f., und Mitteilungen der K. K. Centralkommission für Erhaltung und Erforschung der Kunst- und historischen Denkmale 1884, S. CCXVIII. Früher auch „Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde“ N. F. IV (1859), S. 220.

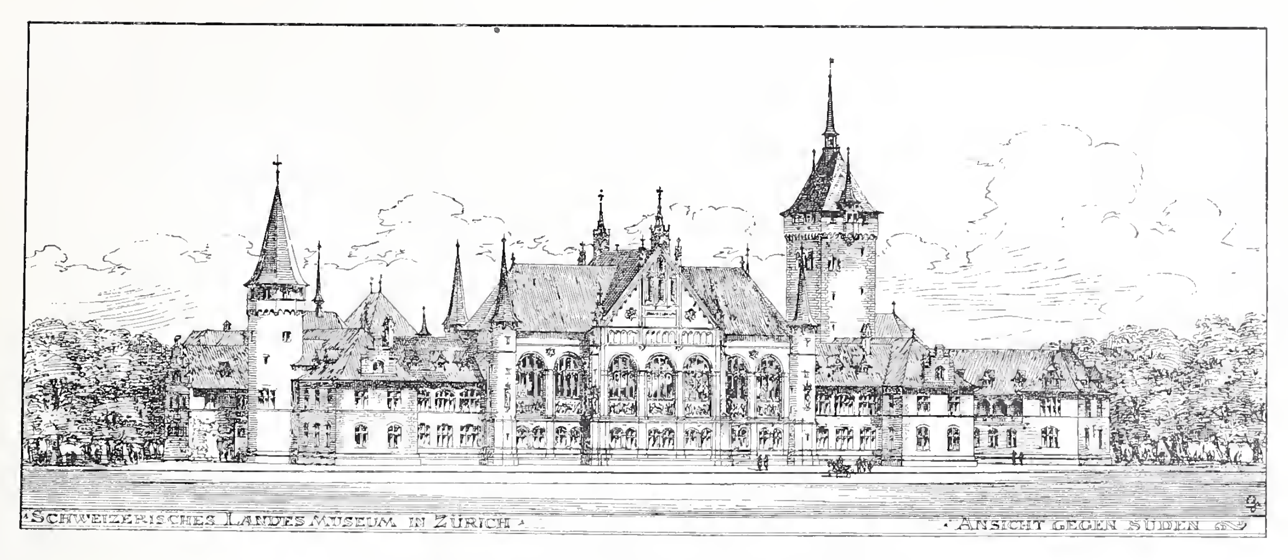
1) Das Hermannstädter Becken stammt aus dem Jahre 1438, das Schässburger aus 1440, das Kronstädter aus 1472. Derlei Taufbecken werden auch noch genannt in Klein-Schelten, Mediasch und Alzen.

aber mag man den einzelnen Behauptungen auch nicht in allen Fällen zustimmen, so regen sie doch jedenfalls zur Nachprüfung an und eröffnen oft neue und fruchtbare Gesichtspunkte. Der Verfasser geht entschieden zu weit, wenn er die Anfänge des Barocks bereits in den italienischen Bildhauern des 14. und 15. Jahrhunderts sucht, den Giovanni Pisano, Donatello und Quercia, die abseits von den Bahnen der Überlieferung schufen; er möchte sie sogar in die Zeiten der Völkerwanderung verlegen. Denn daran wird doch wohl festzuhalten sein, dass das Barock eine bestimmte historische Stilrichtung, nicht aber eine auf allgemein menschlichen Eigenschaften beruhende besondere Anschauungsweise ist. Wohl aber kann man ihm darin beistimmen, dass Leonardo, Michelangelo und Bramante als die Väter des Barocks anzusehen seien, weil sie in ihrem unbeabsichtigten Zusammenwirken die Persönlichkeit des auf seiner vollen Höhe stehenden Raphael hervorgebracht haben, den der Verfasser mit Recht als den ersten Barockkünstler bezeichnet. In der Vertreibung des Heliodor treten zum ersten Mal jene Eigenschaften hervor, welche das Barock kennzeichnen. „Die Gruppen schwanken in labilem Gleichgewicht, die Form ist nicht mehr um ihrer selbst willen, sondern als Ausdruck einer lebendigen Bewegung angewendet, der Inhalt ist ein dramatischer geworden und, was das wesentlichste ist, zum künstlichen Raum der ersten Stanze (della Segnatura) ist nun auch das künstliche Licht getreten“ (S. 43). Und von Raphael's letztem Bilde, der Verklärung, heisst es gar und zwar mit Recht: „Die ganze untere Gruppe hat sich in klassisches Barock umgesetzt: die Schrägstellung der Kompositionsaxe an sich und dass dieselbe durch freien Raum gegeben wird, dazu die malerischen Figuren des Vordergrundes und die Steigerung des Gegenständlichen zum höchsten dramatischen Konflikt, das ist so barock — in gutem Sinne —, wie nur irgend ein Bild des 16. und 17. Jahrhunderts“ (S. 75). Bezeichnend ist, wie das Interesse sich zusehends wieder Raphael zuwendet. So eingehende Betrachtungen, wie sie hier über Raphael's Meisterwerk, die Sixtinische Madonna, angestellt werden — wobei nur immer wieder auf die viel zu wenig gekannten „Betrachtungen und Gedanken vor einzelnen Bildern der Dresdner Galerie“ des alten Carus verwiesen werden muss —, sind lange Zeit nicht angestellt worden. Abgesehen von dem Hinweis darauf, dass die hl. Barbara unmöglich gewesen wäre, ohne dass Raphael sich in Leonardo, der Christus unmöglich, ohne dass er sich in Michelangelo eingelebt hätte, ist namentlich die Ausführung interessant, dass er hier die drei Richtungen seines Strebens, die er nach und nach in sich entwickelte, zu einem unübertroffenen Ganzen vereinigt habe: den architektonischen Figurenaufbau, die Raumgestaltung und Lichtverteilung und die plastische Rundung. Da es ihm gegeben war, bei allem bewussten Streben nach Wirkung den seelischen Gehalt mit dem Aufgebot technischer Mittel im Gleichgewicht zu erhalten, so werden ihm Achtung und Bewunderung stets gesichert bleiben; das Gefährliche seines Beispiels wird aber in dem gleichen Masse anerkannt werden, und unsere innerste Zuneigung wird er sich überdies nicht mehr in jenem Umfange gewinnen können, wie es in den vergangenen Zeiten geschehen ist, da gerade den Schöpfungen seiner Blütezeit jene Haupteigenschaft fehlt, die als die vornehmste der grossen Künstler mehr und mehr anerkannt wird: die absichtslose Selbstverständlichkeit, welche ihren reinen Quell in der natürlichen Anlage hat. Hätte Raphael nicht von der Grablegung an jenen anderen auf absichtliche Konstruktion abzielenden Weg eingeschlagen, so wäre er sicherlich nicht auf den Gipfel der Kunst gelangt, den er erstiegen hat; ob er aber nicht noch wärmere Anerkennung für alle Folgezeit errungen hätte — wer vermag dies zu entscheiden. Dieser Studie über Raphael reihen sich eine über Correggio, den ausgesprochenen Barockkünstler, dessen „Nacht“ hier eingehende Würdigung findet, und eine über Rembrandt an, in dem der Verfasser vielmehr ein dem Quattrocento analoges Streben nach Schlichtheit und gesunder Sachlichkeit erkennt, wie namentlich an dem Hundertguldenblatt nachgewiesen wird, während freilich die gar zu sentimentale Deutung der „Drei Bäume“ — sie sollen an des Künstlers vereinsamte Stellung gemahnen, nachdem er seine Mutter und bald darauf seine Frau verloren, die beiden schwächeren Bäume zu den Seiten des starken, — schwerlich viel Zustimmung finden dürfte. Hütet man sich nur, das Barock mit dem Begriff des Romantischen zu identifizieren, so wird man aus dem Buche, dem zahlreiche Bemerkungen über die verschiedensten Kunstwerke eingeflochten sind, mannigfaltige Anregung schöpfen. *W. v. SEIDLITZ.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.







Südansicht des schweizerischen Landesmuseums.

DAS SCHWEIZERISCHE LANDESMUSEUM IN ZÜRICH

VON *J. RUDOLF RAHN*

SIND wir nicht ausgekauft? Ist nicht das Beste, was die Alten geschaffen und gestiftet haben, in alle Welt gefahren, und lohnt sich's, mit den Trümmern, die im Handel treiben und etwa noch aus angestammtem Besitze entlassen werden möchten, den Ausbau einer Sammlung zu versuchen, die kaum den Rang der schon bestehenden Basels und Berns erreichen wird?

Das Gegenteil hat sich erwahrt. Wie viel die Zeit geschädigt, Missachtung des Alten und schnöder Schacher verschuldet haben, die Schweiz ist immer noch merkwürdig reich an begehrenswerten Dingen geblieben. Als 1890 die Pläne des schweizerischen Landesmuseums bekannt geworden waren, da schien sein Umfang auf alle Zukunft bemessen. Jetzt ist es, kaum geöffnet, mit Schätzen gefüllt, und die Zeit liegt nicht mehr fern, da Raum für Neues bestellt werden muss.

Auch andere Besorgnisse hat die Erfahrung zerstreut. Zur Centralisation der Hauptstücke lokaler Museen, hiess es, werde die neue Gründung führen; in jedem Falle aber ihren Interessen zuwiderlaufend, wenn nicht verderblich für die Zukunft sein.

Nun ist es vielmehr zum Gewinn gekommen, indem dasselbe Gesetz, das über die Stiftung des Landesmuseums entschied, den kantonalen und lokalen Sammlungen zur wirksamsten Förderung gereicht. Wie sehr diese Gunst sich bewährt, zeigt die Zahl der Erwerbungen, die seither gemacht worden sind, sie ist beträchtlicher und, was noch mehr bedeutet, an hervorragenden Stücken namhafter als je zuvor. Ein Zug zum Grossen hat zugenommen, sowie die Erkenntnis dessen, was zu den specifischen Aufgaben dieser Institute gehört. Und noch einen Vorteil bietet ihr Verhältnis zu dem eidgenössischen Museum dar: die Sicherheit, die es im Markte gewährt, die Spekulation hat aufgehört, die in dem Ausspielen der Sammlungen gegeneinander bestund.

Im Jahre 1877 ist die Frage aufgetaucht, ob wohl den aargauischen Staatsfinanzen durch einen Handel aufzuhelfen sei? Auf nichts geringeres lief die Anspielung hinaus, als auf den Verkauf des vornehmsten Schatzes, der Glasgemälde, welche der Chor von Königsfelden besitzt. Zwar hatte nur ein Lokalblatt diesen Versuchsballon steigen lassen, aber er war zu fasslich, um Farce zu sein, und weil niemand voraussah, welche Blicke ihm folgen würden, musste der Protest ein prompter und deutlicher sein. Er hat seinen Widerhall nach allen Seiten gefunden und drei Jahre später eine Gesellschaft ins Leben gerufen, durch welche das Interesse für den künstlerischen Nachlass aus alter Zeit zum ersten Male den eidgenössischen Boden fand. Der Wirkungskreis dieser „schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer

Kunstdenkmäler“ ist seither weit und fruchtbar geworden, und ihren rühmlichsten Aufgaben hat sich seit 1896 die Aufsicht über die Wiederherstellung jener Glasgemälde beigesellt.

Das Negative hat denn doch einmal zum Guten verholfen. 1881 fand der Schacher mit dem Nachlasse des weiland bernischen Grossrats Bürki statt. Es gab nur einen Ausdruck dafür, den des allgemeinen und tiefen Bedauerns, dass so viel Köstliches, was ein allmächtiger Liebhaber gesammelt hatte, dem Zufall wilden Spekulierens preisgegeben werden musste. Wenig hatte vorerst für die Heimat gerettet werden können; anderes ist auf Umwegen zurückgekehrt; die Perlen der Sammlung werden in der Fremde bleiben. Von nun an aber — und das ist das Beste, was dieser Ausgang brachte — stand die Überzeugung fest, dass künftigen Händeln solcher Art mit allen Mitteln zu wehren sei, die moralischer Druck und die Kraft des Staates geben.

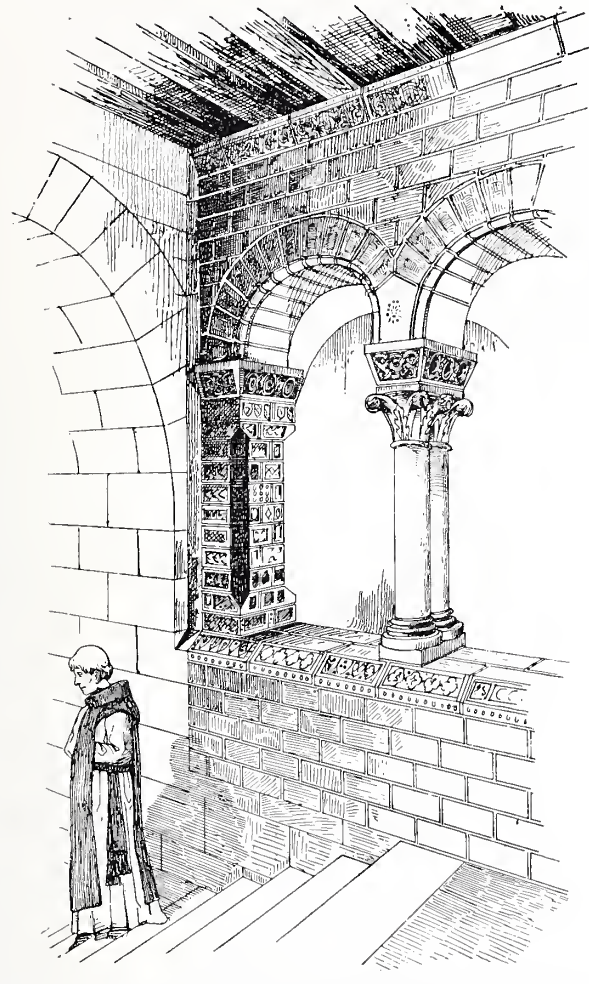
Die Bürki'sche Sammlung wäre berufen gewesen, den Kern einer Auslage zu bilden, die 1883 aller Blicke auf sich zog. Zur schweizerischen Landesausstellung in Zürich hatte als Gruppe 38 die der „alten Kunst“ gehört. Sie war wider Erwarten stattlich ausgefallen, und zum ersten Male bot sich hier auch der Anlass dar, die Eindrücke wahrzunehmen, die das Volk im besten Sinne auf sich wirken liess. Es war nicht Neugierde allein, sondern ein herzwarmes Interesse, das sich von Gruppe zu Gruppe steigerte, und eine Lust zu beobachten, wie Vergleiche mit schon Gesehenem, oder eigenem Besitze gezogen, wie den Erläuterungen gehorcht und Urteile geäussert wurden, die auf ein tief gewurzeltes Verständnis für die Geschichte schliessen liessen. Dass es schade und unverzeihlich wäre, wenn abermals an diesem Gut geschädigt würde, war eine Sentenz, die den Dank für jede Führung schloss.

Um diese Ausstellung hatte sich vor anderen Friedrich Salomon Vögelin verdient gemacht. Ihm waren das Programm, die Ordnung des Ganzen und die Konsequenzen zu verdanken, die er aus seinem Erfolge zog. Der Wurf war gethan, aber das Ziel, nach dem er wirkte, noch nicht erreicht; jetzt galt es erst, die Stimmung festzuhalten, um mit ihr zu fördern, was Vögelin's erster Gedanke war, die Gründung eines Centralmuseums für die Altertümer der Schweiz. Wie sicher er dieses Ziel im Auge behielt, hat sich in allem Thun und Raten bewährt, in Erwerbungen, die er im Hinblick auf das neue Institut empfahl, in öffentlichen Vorträgen und Artikeln, die er gelegentlich schrieb, vor allem aber trug ihm die Stellung im parlamentarischen Leben einen Einfluss ein, der seinen Wünschen die kräftigste Unterstützung verlieh.

Ihre Erfüllung hat er nicht mehr erlebt, wohl aber seinem Plane den ersten offiziellen Ausdruck und mittelbar auch feste Gestalt gegeben. In einer Rede, die er am 9. Juli 1883 vor dem Nationalrate hielt, fasste er die vorausgegangenen Bestrebungen um die Wahrung nationaler Schätze, die Chancen der Gegenwart und Zukunft zusammen; er wog die Vorzüge kantonaler Sammlungen und die eines Centralinstitutes gegeneinander ab, nannte die Aufgaben, die des letzteren harren und betonte, wie unerbittlich der Zeitpunkt nahe, da mit dem letzten Besitzstand zu rechnen sei. Er schloss mit der Frage, ob ein einheitliches Museum zu gründen, oder die Zweiteilung in ein historisches und ein kunsthistorisches, oder kunstgewerbliches vorzuziehen sei? schlug Bern als Sitz des ersteren vor und wollte einem künftigen Entschluss die Verlegung des letzteren anheim gegeben wissen.

Eine andere Frage tauchte zwei Jahre später auf, die nämlich, ob statt der Gründung einer neuen, nicht vielmehr die Unterstützung der schon bestehenden öffentlichen Sammlungen in Aussicht zu nehmen sei? Es kam denn auch, dass geraume Zeit ein Zwischenstadium die Oberhand behielt. 1886 setzte die Bundesversammlung einen jährlichen Kredit von 50000 Franken aus, der zu Erwerbung von Altertümern für die Eidgenossenschaft, zur Beteiligung an Ausgrabungen, für Erhaltung von Baudenkmälern und endlich zur Unterstützung kantonaler Altertumssammlungen verwendet werden sollte. Zur Ausführung dieses Beschlusses setzte die Behörde mit Vorbehalt ihrer Zustimmung von Fall zu Fall den Vorstand der schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler ein.

Unter solchen Auspizien wurde gehandelt, bis unerwartet eine Wendung den Stein ins Rollen brachte. In Basel war die Wiederherstellung der profanierten Barfüsserkirche beschlossen worden, sie sollte der Sitz des historischen Museums werden. Aus diesem Projekte ging ein anderes hervor: der Bau ist gross und seine Umgebung so beschaffen, dass sie noch guten Raum für ein weiteres giebt. Wie nahe lag es also, diese Sammlung, die in ihrer Art die vornehmste der Schweiz und die erste für das Studium der mittelalterlichen Kultur gegründete war, zum Ausgangspunkte eines eidgenössischen Museums zu erheben. 1888 reichte Basel seine diesbezügliche Eingabe samt den Plänen der obersten Landesbehörde ein. Das forderte alsobald zu weiteren Bewerbungen heraus, erst derjenigen Berns und dann Luzerns, das 1890 sein Rathaus samt dem jenseits der Reuss gelegenen Freien Hofe verschrieb; eine gedeckte Brücke, die auch für Sammlungszwecke verwendet werden konnte, sollte diese Bauten verbinden. Endlich noch in demselben Jahre fand sich auch Zürich unter den Konkurrenten ein. Für Sitz und Hut war nunmehr die Gewähr im vollsten Masse geboten, um so schärfer spitzte sich



Aus dem schweizerischen Landesmuseum in Zürich. Bogenstellung aus St. Urban.

freilich auch die Frage nach dem Entscheide zu. Eine Expertise, zu der sich die Direktoren des britischen Museums, des Hôtel Cluny und des germanischen Museums in Nürnberg finden liessen, kam im Oktober 1890 auf die Wahl von Bern als Sitz des schweizerischen Landesmuseums überein. Es ist aber anders gekommen, denn durch Beschluss der Bundesversammlung vom Juni 1891 ging Zürich als Siegerin aus dem Wettkampfe hervor.

Was mochte das Gewicht jenes Ratschlages verschoben und zu diesem Entscheide gerufen haben?

Ein Pferch war bisher die Anlage der meisten Museen gewesen, eine Auslage von Objekten, die ein starres Prinzip nach Stoff und Alter auf die Gestelle und in die Vitrinen scheidet. Vier Mauern umschliessen die Säle und Gänge, wo den Besucher alsobald ein Gefühl von Ohnmacht und Öde beschleicht und neue Erwerbungen oft wenige Jahre nach dem Bau dieser Kästen ihr Unterkommen nicht mehr fanden. Organische Einordnung alter Bauteile, von ganzen Ausrüstungen nicht zu reden, schliesst ein solches Gemächte vollends aus.

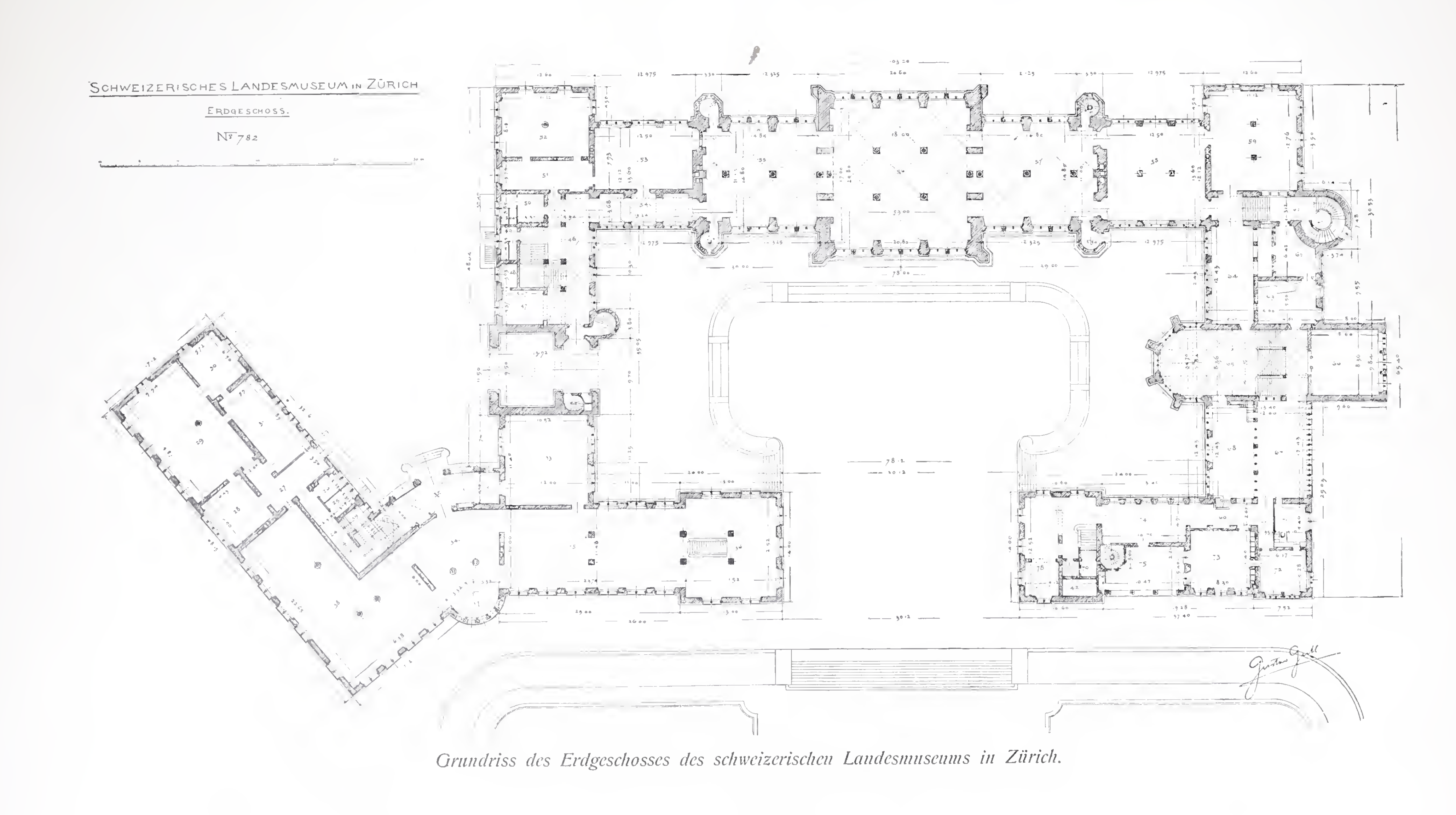
An anderer Ordnung hat es zwar auch nicht gefehlt im Hôtel de Cluny, wo Du Sommerard eine mustergültige Sammlung gegründet hatte. Jetzt drängt sie sich atemlos in die kleinen und dunklen Räume hinein. Auf freieren Ausbau ist das germanische Museum in Nürnberg angelegt, aber die Ortsverhältnisse stehen der Einheit und Übersichtlichkeit seiner Entwicklung entgegen. Immerhin ist hier wie dort das Ideal gezeichnet, wie eine kulturgeschichtliche Sammlung in historische Räume sich fügt, und dieses hat denn auch den Plan des Zürcherischen Museums bestimmt: es sollte mit dem Kastensystem gebrochen und statt dessen die Agglomeration zum Prinzipe erhoben werden, von Räumen, deren Beschaffenheit und Stil dem Wesen des Inhaltes entspricht und die sich so gruppieren, dass ihr organisches Gefüge auch die Einheit des Wachstums verbürgt.

Ein junger Zürcher fand diesen Weg, und so glücklich ging sein Projekt schon aus der ersten Hand hervor, dass es nur mehr im einzelnen modifiziert zu werden brauchte. Herr Gustav Gull, der, 1858 geboren, seine Studien an der Bauschule des eidgenössischen Polytechnikums, an der Kunstgewerbeschule in Genf, sowie auf Reisen durch Italien gemacht und sodann nach kurzer Praxis diese Aufgabe übernommen hatte,[1]) ist bald darauf zur Ausführung des Werkes berufen worden. Er hat es seit 1890 geleitet und sieht nun den Bau vollendet, der nach mehr als einer Richtung ein vorbildlicher ist.

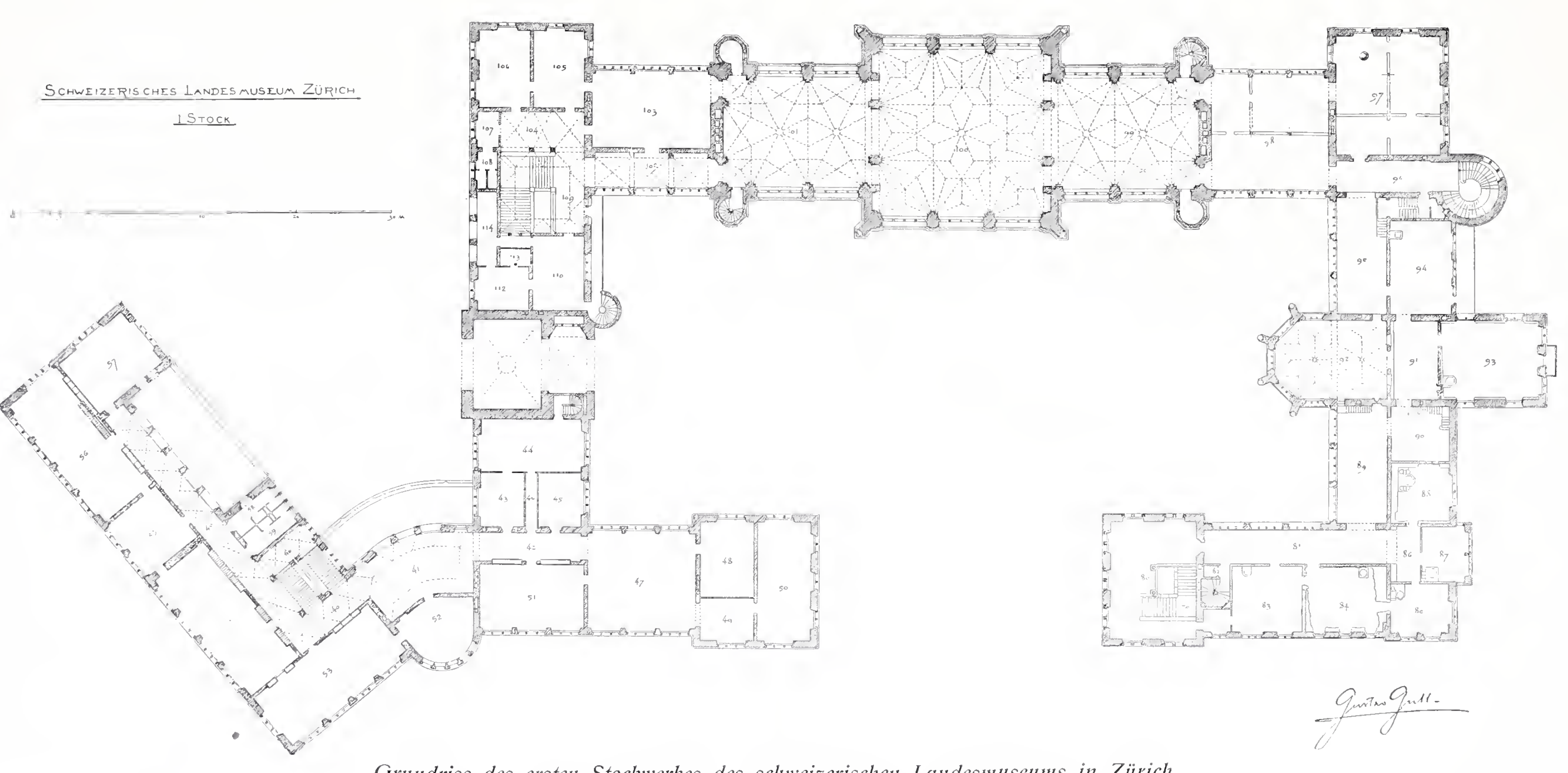
Den Wechsel von Sammlungsräumen und in sich abgeschlossenen Stücken schrieb die Natur des Materiales vor. Jene sind unentbehrlich, wie konsequent sonst immer das Prinzip der Ausstellung im historischen Rahmen befolgt werden will. Eine Sammlung prähistorischer Altertümer, römische Anticaglien und welche Fundobjekte immer setzen die Aufbewahrung in Schaukästen voraus. Es gilt das gleiche von den Kleinwerken aus späterer Zeit. Textilarbeiten, Uniformstücke und Trachten wollen vor Staub, Insektenfrass und atmosphärischen Einwirkungen geborgen sein. So scheidet sich denn von vornherein eine Gruppe aus, die einen vorherrschend wissenschaftlichen Charakter trägt. Dass das Auge doch zur Rechnung kommt, schliesst ein solches Verhältnis noch keineswegs aus. Es kommt nur darauf an, wie diese Teile sich zu den übrigen verhalten, dass Abwechslung und Rhythmus erstrebt und neben dem Sammeln auf die Reize und Lehren geachtet werde, die Kunstwerke und Altertümer eben doch erst in ihrer ursprünglichen Umgebung zu bieten vermögen.

---

1) Sein Hauptwerk war das eidgenössische Postgebäude in Luzern gewesen.



Grundriss des Erdgeschosses des schweizerischen Landesmuseums in Zürich.



Grundriss des ersten Stockwerkes des schweizerischen Landesmuseums in Zürich.

Schon die Wahl der Baustelle ist gut geraten. Im Westen der Altstadt schliesst der Zusammenfluss von Limmat und Sihl ein langgestrecktes Dreieck ein. Alte Baumkulissen umziehen den Plan. Dieser „Platzspitz“ ist im vorigen Jahrhundert das Stelldichein der feinen Welt gewesen, dem Gottfried Keller in seinen Zürcher Novellen ein Andenken gestiftet hat. Dann sind seine Reize vergessen worden, bis sie die Landesausstellung von 1883 gleichsam wieder entdecken liess. Im Süden, wo der Plan sich erweitert, war das Hauptgebäude errichtet und eine Gartenanlage geschaffen worden, die, so lange die Ausstellung währte, ein Lieblingsaufenthalt ihrer Besucher und der Schauplatz schöner Feste war. In der gleichen Lage ungefähr ist seit dem Herbste 1892 das Landesmuseum aus seinen Fundamenten gewachsen.

Es hat zwar nicht an Bedenken gegen die Wahl dieses Standortes gefehlt, zu denen vornehmlich die Nähe des Bahnhofes den Anlass gab. Es ist in der That mit Faktoren zu rechnen, mit Lärm und Rauch, die nicht zu den Forderungen eines Museums stimmen. Beachte man indessen, dass diese unliebsame Nachbarschaft nur die Rückseite des grossen Komplexes berührt, seine Flanken, wie die Schauseite sind frei und so gelegen, dass sie sich aufs Intimste mit der landschaftlichen Umgebung verbinden. Das ist ein Reiz, den unsere Sammlung vielen voraus besitzt, und es gehen auch andere Vorteile aus dieser Lage hervor: aus dem Leben und Treiben, das so nahe pulsiert, wird Einkehr in die stillen Räume bald um so ausgiebiger gehalten werden, als wenige Schritte genügen, um sich eine Stunde der Anregung und des ästhetischen Genusses zu verschaffen, und nicht zum mindesten ist endlich die Gunst zu schätzen, die zur Erweiterung des Museums, wie zur Errichtung von umgebenden Annexen besteht.

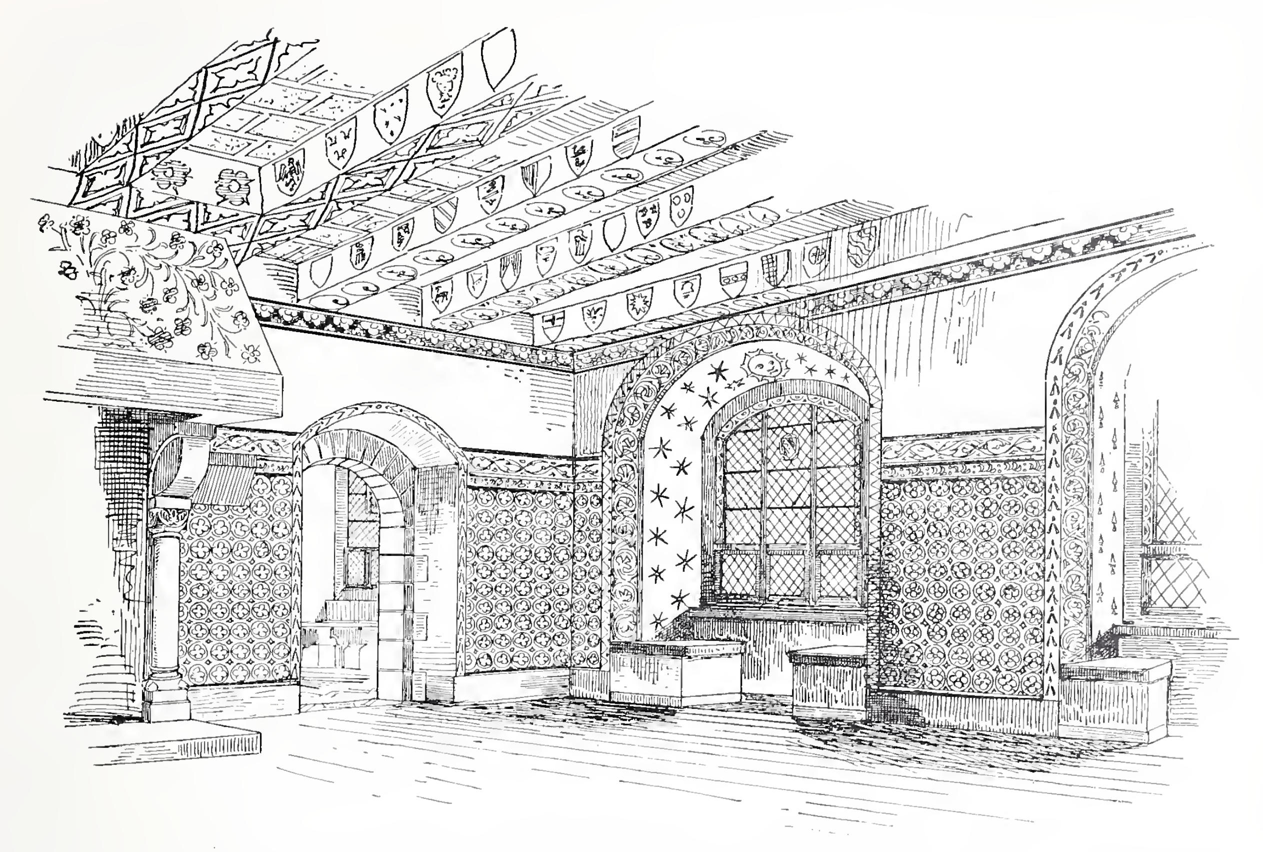
In den Plan des Landesmuseums wurde auch der einer städtischen Anstalt, der Kunstgewerbeschule und ihrer Sammlungen aufgenommen, doch ist der Zusammenhang nur ein äusserlicher; diese Teile berühren sich räumlich, durch Organisation und Verwaltung sind sie getrennt. Es ist auch die Verlegung der Gewerbeschule nicht ausser Frage gestellt, in welchem Falle dem Landesmuseum ein erheblicher Zuschuss an Sammlungsräumen erwächst.

Einheit und Übersichtlichkeit sind trotz der mannigfaltigen Natur und Beschaffenheit so vieler Teile gewahrt. Das Ganze umschliesst in weitem Rechteck einen Hof; nur die nördliche Mitte ist offen gelassen, indem hier zwei Schlusspavillons eine Freitreppe begrenzen, die nach dem halbrund vorspringenden Garten hinunterführt. Von dem nordöstlichen Rundturme geht rückwärts ein Anbau aus, der mit dem Ostflügel des Hauptgebäudes einen spitzen Winkel bildet. Er ist, wie die nördliche Hälfte des Ostflügels, für die Kunstgewerbeschule reserviert, und seine divergierende Richtung hat der Zug der Limmat bestimmt. Aus jedem Flügel des Hauptgebäudes hebt sich die Mitte hervor. Der Thorturm im Osten scheidet das Landesmuseum von der Kunstgewerbeschule ab, die Waffenhalle bildet das Centrum im Süden, und dem Turme gegenüber springt die zweigeschossige Kapelle nach dem Hofe vor.

Die Führung ist leicht und sicher auf solchem Plan. Sie geht vom Thorturme aus, in dem sich linker Hand das Hauptportal, das will sagen der Zugang zu dem im Ostflügel gelegenen Treppenhause öffnet. Vorwärts zu ebener Erde sind das Münzkabinet und ein Raum gelegen, der speciell der Antiquarischen Gesellschaft von Zürich dient. Wir biegen in den Südflügel ein, wo ein geräumiges Arbeits- und Lesezimmer neben dem Korridore liegt und dieser nach dem kreuzförmigen Saale führt, dessen Inhalt die reiche Sammlung prähistorischer Altertümer von den Höhlenfunden bis zu der Zeit der Helvetier unter Cäsar ist. Hinter dem römischen Saale ist Alamannisches, Burgundisches und Fränkisches in dem Raume vereinigt, aus dem romanisches Bogenwerk den Durchblick nach Norden öffnet. Diese Backsteinarchitektur bereitet auf eine Gruppe vor, die zu den mannigfaltigen Anziehungspunkten des Westflügels gehört, denn nun erst beginnt sich das formen- und farbenreiche Spiel zu entfalten, ein Wechsel von Bildern, deren Reiz von Schritt zu Schritt sich steigert und den, der diese Gänge, Säle und Zimmer durchwandert, durch immer neue Eindrücke überrascht.

Aus zwei gleichen Hälften setzt sich das Erdgeschoss des Westflügels zusammen, zwischen die sich ein Querbau als Mitte fügt. In jedem dieser Teile bauen sich zwei Parallelen übereinander auf. Das Malerische einer solchen Raumgliederung erhöht die Mannigfaltigkeit der Durchbrechungen, die sich aus dem oberen Abschnitte nach dem zweiten, dem hofwärts gelegenen Korridore öffnen. Das erste der oberen Stücke im Süden ist zur Aufnahme einer merkwürdigen Sammlung von Backsteinen bestimmt. Daran schliesst sich das Zimmer aus dem Hause „zum Loch“, d. h. eine Kopie dieses ritterlichen Gemaches, das noch in den vierziger Jahren in Zürich bestanden hatte. Der Plafond, der sich über dem tiefer gelegenen Korridore spannt, stellt in korrektester Wiederholung einen Ausschnitt der romanischen Kirchendecke von Zillis vor. Es folgt der Mittelbau mit einer dreifachen Treppe, welche die östlich ausspringende Kapelle mit den rückwärts gelegenen Teilen verbindet, dem Ratssaale von Mellingen und der darunter gelegenen Krypta, die, künstlich beleuchtet, als Schatzkammer dient.

Zwei einheitliche Räume nehmen die Fortsetzung nach Norden ein. Noch als der Gedanke an den



Aus dem schweizerischen Landesmuseum in Zürich. Zimmer aus dem Hause „zum Loch“ in Zürich.

Bau des Landesmuseums kaum erst im Werden war, hatten in Zürich zwei Feuersbrünste das Dominikanerkloster und die Kirche der Barfüsser zerstört. Reste der Kreuzgänge waren verschont geblieben, aber sie standen jetzt schutzlos als fälliges Steinwerk da. Aus dem 13. Jahrhundert rührte der Prediger-, aus der Wende des 14. und 15. Jahrhunderts der Kreuzgang zu Barfüssern her und beide hatten den Anspruch, als charaktervolle Stilproben geachtet zu werden. Sie preiszugeben wäre um so unverantwortlicher gewesen, als sich das eine und andere davon so gut in neuem Zusammenhange verwerten liess. Gull, dem ein warmes Herz für das Alte schlägt, ging auch alsbald auf diesen Gedanken ein, ihm ist die Rettung erheblicher Teile und ein Raum zu danken, der zu den anziehendsten des Museums gehört. Er hat ihn als mässig breiten Flur gestaltet, zu dem die spätgotische Holzdecke aus dem Sebastianskirchlein bei Igels prächtig stimmt. Die üppigen Masswerkfenster des Barfüsserkreuzganges, die jetzt eine Galerie von Glasgemälden ziert, bilden die Hinterwand, gegenüber sind die halbromanischen Bogenstellungen des Predigerklosters angebracht, zu denen auch das südliche Dreifenster gehört. Aus diesem sieht man in die Kapelle und durch die östliche Bogenreihe in den Korridor hinab, dem die Kassettendecke aus dem Mittlerhof zu Steim am Rhein, zwei malerische Treppen, Grabdenkmäler und köstliche Glasgemälde ein stimmungsvolles Aussehen verleihen.

Am Ende des „Kreuzganges“, wie der obere Raum jetzt heisst, führt ein gotisches Pförtchen in die Gemächer hinein, deren reiche Folge der Stolz des Museums ist. Gerade zu der Zeit, da Zürich in den Wettkampf trat, waren auch andere Stücke verfügbar geworden, die dem begehrten Institute als Angebind überwiesen werden konnten: Drei Zimmer und alle Schnitzfriese aus den Gängen der Fraumünsterabtei, spätgotische Werke, brav gemacht und gut erhalten. Zwei Gemächer aus dem Dominikanerinnenkloster am Ötenbach und noch Schmuckvolleres aus der Renaissancezeit, das prächtige Seidenhofzimmer, kamen dazu. An diese Kernstücke schliesst sich nun die Reihe der Erwerbungen an, die seither aus Extrakrediten und den laufenden Mitteln des Landesmuseums gemacht worden sind. Sie haben schon jetzt den Stand erreicht, dass nur wenige Gänge einer alten Decke entbehren und in drei Stockwerken eine Zimmerausrüstung an die andere sich fügt.

Jene Fraumünsterzimmer sind im Nordflügel untergebracht. Dann ladet eine Loggia zur Rast und Ausschau auf den Park und seine Baumriesen ein. Das ganze schliesst der Ostpavillon ab, der die Apotheke, einen schmucken Vorraum und den Aufstieg zum oberen Stocke enthält. Hier stellt sich der inner-

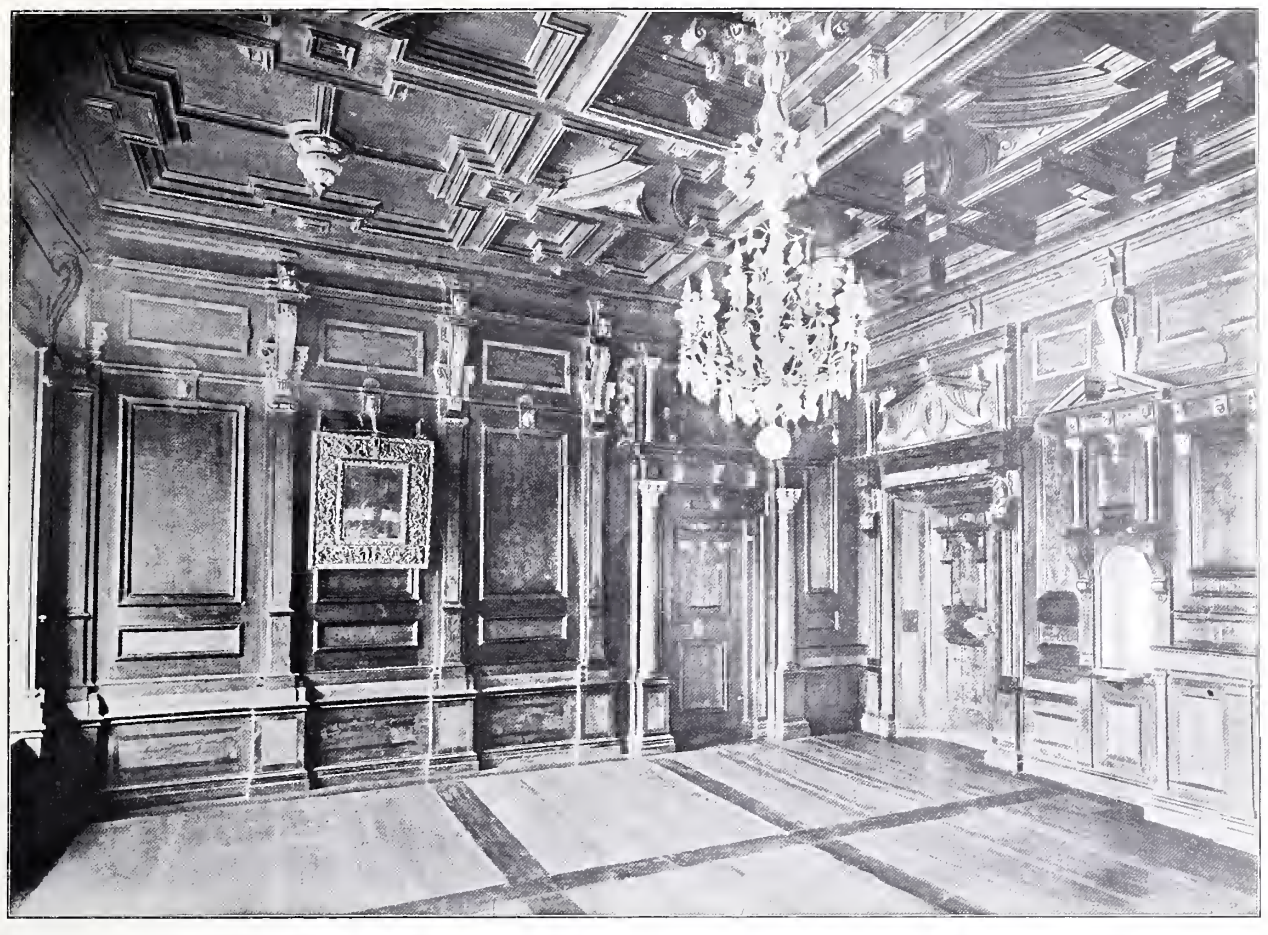


Aus dem schweizerischen Landesmuseum in Zürich.
Zimmer der Äbtissin Sibylla von Helfenstein aus der Abtei Fraumünster in Zürich.

halb des Pavillons gelegene Teil als eine Wiederholung des Saales dar, den der Konstanzische Bischof Hugo von Hohenlandenberg 1515 in seinem Schlosse Arbon hatte herstellen lassen. Die Decke mit ihrem Wappenschmuck, den Heiligenbildern und Drolerien ist 1888 erworben worden.

Nun setzt sich die Folge der Zimmer bis zu dem Flure fort, der im Westflügel vor der oberen Kapelle liegt. Auch hier tritt die Spätgotik in Kraft; aber sie ist mit Renaissance-Elementen versetzt, weil dieser hohe und lichte Raum zur Aufnahme kirchlicher Altertümer aus den letzten Jahrhunderten dient. Wie unten die Ratsstube von Mellingen, so springt darüber der „Lochmannsaal" aus Zürich, ein charaktervolles Specimen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, nach Westen vor. Kleine Treppen führen hüben und drüben zu dem Dachraume hinauf, der wiederum trauliche Gelasse birgt bis zu dem Oberstock des Arbonsaales, dessen Einrichtung einmal das Bild einer Bürgerwohnung aus dem 17. Jahrhundert gewähren soll.

Die Veranschaulichung des Wohnbaus durch alle Phasen, die seine Entwicklung seit dem Anfange des 14. Jahrhunderts genommen hat, schliesst mit dem vornehm behaglichen Rokokozimmer ab, das neben dem Vorraum zur Kapelle die glänzenden Erzeugnisse der Zürcherischen Porzellanmanufaktur enthält. Sammlungen nehmen den Rest des westlichen und beide Enden des Südflügels ein: Keramisches, voran die Winterthurer- und Bauernfayencen, endlich die Trachten und Uniformen mit allem, was zur militärischen Ausrüstung in der guten alten Zeit gehörte. Dass hier die Ordnung über das Malerische geht, ist durch die Natur der Materialien angezeigt.



Das Pestalozza-Zimmer im schweizerischen Landesmuseum in Zürich.

An reizvollen Interpunktionen fehlt es gleichwohl nicht; denn ebenso geschickt wie die Aufstellung des Einzelnen sich macht, ist durch Einordnung alter Bauteile, von Brusttäfern, Thüren, Büffets und Öfen für die Gliederung im grossen und einen Wechsel von Gruppen gesorgt, deren jede das Bild einer Stilepoche giebt.

Das Grösste behielt sich der Meister auf den Schlusspunkt vor. Aus den Trachtenzimmern betreten wir einen Raum, der schon durch seine Dimensionen imponiert. Siebenhundert Quadratmeter nimmt die Grundfläche dieses kreuzförmigen Saales ein, dessen Wölbung die Höhe von sechzehn Meter erreicht. Ihr Rippenwerk ahmt üppige Spätgotik nach, und von den Bündelpfeilern wogt buntes Fahnenzeug herab. Diese Ehrenzeichen und was darunter glänzt und gleisst erklären, warum der Bau so stolz geriet. Er ist den Erinnerungen an den Schutz und Trutz geweiht, welchen starke Männer gehalten haben. Hier wird die Umschau eine rege sein, denn alles giebt zu denken: Banner, deren manche aus dem Burgunder- und Schwabenkriege kamen, Rüstzeug, das auch von diesen Zügen stammt und die breite Masse, die zwar kein Prunkwerk enthält, dafür aber reich und voll die Bewaffnung eines Volksheeres im 16. und 17. Jahrhundert zeigt. Dass bei alledem auch die Kunst in Ansehn stand, beweist die Eleganz der Formen, die durch Hunderte von Stücken wechseln, und der hohe Stand, auf den gewisse Zweige, wie die Stückgiesserei in Zürich, gelangten. In die Fenster haben die eidgenössischen Stände ihre Schilde gestiftet. Zwei gotische Kamine nehmen die Mitte der Schmalfronten ein, beide sind Walliser Arbeit, aus Stuck gebaut; den einen hat Georg Supersax, der grimmige Gegner des Kardinals Schinner, in seinem Schlosse zu Glis errichten lassen.

Der Uniformsaal nimmt neben dem Durchgang zum Treppenhause den Rest des Südbaues ein; Direktion, Kanzlei und was zur Verwaltung gehört, sind im Ostflügel untergebracht, wo der stattliche Thurm die Grenze zwischen dem Landesmuseum und der Kunstgewerbeschule bezeichnet. Nach dem Hofe springt ein Vorbau aus. Hier ist ein Sitz für köstliche Ausschau geschaffen. Der Einblick in den Hof mit seiner Kapelle, den mannigfaltigen Durchbrechungen aller Teile und der Guppierung von Giebeln und Thürmchen auf grüner Folie kommt dem von der Warte einer Feudalburg gleich. Die Thurmgeschosse sind für alte Zimmereinrichtungen hergerichtet bis zuoberst, wo für den Satten und Schaumüden ein Auslug in alle Weite geschaffen ist.

(Fortsetzung folgt.)

EINIGES ÜBER HANS PLEYDENWURFF UND SEINE VORGÄNGER

EIN BEITRAG ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER NÜRNBERGER MALEREI

VON *WERNER WEISBACH*

DIE deutsche Reichsstadt Nürnberg unterhielt schon seit dem 14. Jahrhundert lebhafte Handelsbeziehungen zu dem Königreiche Polen. Besondere Privilegien wurden ihr hier wie in Böhmen, Österreich und Mähren gewährt. Neben Breslau bildete Krakau einen Hauptverkehrspunkt für den Nürnberger Handel im Osten.

Mit dem wirtschaftlichen Aufschwung, den die Residenz der polnischen Könige im Laufe des 15. Jahrhunderts nahm, ging ein künstlerischer Hand in Hand. Da indessen das nur halb civilisierte Land seine künstlerischen Bedürfnisse nicht völlig selbständig zu bestreiten vermochte, so fanden auswärtige Meister im Polenlande Beschäftigung und Unterhalt. Die bestehenden Handelsverbindungen wiesen dabei naturgemäss vor allem die Wege. Und so kam es, dass, wie bekannt, um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts verschiedene Nürnberger Künstler wie Veit Stoss, Hans von Kulmbach und Albrecht Dürer's Bruder Hans ihre Schritte nach Krakau lenkten.

Im Dunkel liegen die künstlerischen Beziehungen zwischen Nürnberg und Krakau noch vor dem dortigen Erscheinen des Veit Stoss im Jahre 1477. Vielleicht tragen die folgenden Zeilen dazu bei, dieses Dunkel wenigstens einigermassen zu lichten.

Fährt man auf der Strecke von Krakau nach Lemberg, so erreicht man in etwa einer Stunde das Städtchen Slotvina. Von da gelangt man in kurzer Zeit nach dem Dorfe Szczepanów. Der Fuss betritt dort einen den Polen heiligen Boden. Der Ort ist die Geburtsstätte des polnischen Schutzheiligen Stanislaus. Sein Haus wird noch gezeigt und verschiedene Kultstätten sind ihm geweiht, die hohe Verehrung geniessen.

In der Pfarrkirche dieses Dorfes befindet sich an der linken Längswand ein ziemlich umfangreiches Tafelgemälde, das die 1. Abbildung wiedergiebt. Vor gemustertem Goldgrund steht in der Mitte Maria mit dem Kinde, über der zwei Engel eine Krone halten, zur Rechten die hl. Magdalena mit dem Salbgefäss, zur Linken der hl. Stanislaus. Am Boden knieen drei kleine Stifterfiguren. Von diesen gehen zwei Spruchbänder aus. Auf dem linken stehen die Worte: ne peream virgo — (?), rechts miserere mei deus. Das Bild befindet sich augenblicklich in restauriertem Zustand. Unsere Abbildung wurde nach einer vor der Restauration hergestellten photographischen Aufnahme angefertigt.

Wem in Krakau nur einige Arbeiten einheimischer Meister zu Gesicht gekommen sind,[1]) der wird vor diesem Bilde sogleich bekennen müssen, dass es von einem in polnischer Kunst aufgewachsenen Maler nicht herrühren kann. Die stilistischen Merkmale weisen uns aus Polen hinaus nach Deutschland und zwar an einen ganz bestimmten Punkt, nach Nürnberg.

Durch die scharfsinnigen Untersuchungen Henry Thode's in seiner »Malerschule von Nürnberg« ist in die Nürnberger Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts vielfach Klarheit gebracht worden. Ihm haben wir auch die genauere Bekanntschaft mit dem Maler Hans Pleydenwurff zu verdanken. Er stellte zuerst fest, dass auf einer früher dem Michael Wolgemut zugeschriebenen Kreuzigung der Münchener Pinakothek die von Robert Vischer entdeckten, an der Mütze eines der Schergen erkennbaren Buchstaben J. P. als das Monogramm des urkundlich nachweisbaren Künstlers Johannes Pleydenwurff zu deuten wären. Durch Bestimmung und Auffindung der verschiedenen Teile

---

1) Einige solcher Bilder sind reproduziert in der Publikation des Muzeum Narodowe in Krakau: Obrazy Szkól Cechowych Polskich. Krakau 1896, z. B. Nr. 6 u. 7.

eines Altarwerkes (jetzt in Pariser Privatbesitz und im Breslauer Museum zerstreut), das, wie aus den Urkunden ersichtlich, im Jahre 1462 für die Breslauer Elisabethkirche bei Pleydenwurff bestellt war und stilistisch mit dem Münchener Bilde aufs engste zusammenhängt, gestaltete er weiterhin diesen Meister zu einer greifbaren künstlerischen Persönlichkeit und vermochte ihm auch eine Reihe anderer Werke zuzu-



Abb. 1. Altarbild in Szczepanów in Galizien.

schreiben. Die meisten dieser Zuschreibungen wurden in den Katalogen der Münchener Pinakothek und des Germanischen Museums in Nürnberg aufgenommen. Somit hat die Münchener Sammlung neben der vorher erwähnten Kreuzigung noch zwei Stücke eines Altarflügels (Nr. 234): die Anbetung des Kindes und die Vermählung der hl. Katharina, zu denen in der Augsburger Gemäldesammlung eine Kreuzigung Christi (Nr. 42) und eine Auferstehung (Nr. 43) gehören, das Germanische Museum die Heiligen Dominikus (Nr. 102) und Thomas von Aquino (Nr. 103), eine Vermählung der hl. Katharina (Nr. 104), eine Kreuzigung Christi (Nr. 116), sowie ein Porträt des Kanonikus Schönborn (Nr. 101) aufzuweisen. Alle diese Bilder zeigen in der That so unverkennbare stilistische Zusammenhänge, dass man nicht umhin kann, sie mit Thode ein und derselben Künstlerhand zuzuerteilen. [1])

In den Kreis dieser Darstellungen gehört auch das Bild im polnischen Osten. Ein sehr charakteristisches Merkmal, das uns hier wie auf den meisten Pleydenwurff'schen Bildern begegnet, bilden die eigenartig geformten Hände mit ihren nach auswärts gebogenen Gliedern. Der Marientypus erinnert an den des leider stark beschädigten Fragmentes einer Darbringung im Tempel im Breslauer Museum schlesischer Altertümer (Nr. 4436). [2]) Auch der geschwungene, etwas steife Bausch des Mantels legt sich hier in gleicher Weise um den Arm der Maria wie auf dem Bilde in Szczepanów um den rechten Arm der Maria und der Magdalena. Überhaupt ist in Szczepanów die Gewandbehandlung in der komplizierten Art, wie sich die schweren Stoffe knittern, aufblähen und in einzelnen Zipfeln herabhängen, aufs engste verwandt mit ähnlichen Motiven auf der vom Breslauer Altar herrührenden, jetzt in Pariser Privatbesitz befindlichen Kreuzabnahme und der Münchener Kreuzigung. Auch zu anderen Pleydenwurff'schen Werken lassen sich manche Beziehungen finden, wie z. B. die Ähnlichkeit der die Krone haltenden Engel mit ihren langen, unter der Brust geschürzten und in der Luft flatternden Gewändern mit denen der Anbetung des Kindes in der Münchener Pinakothek wohl in die Augen fällt. Alle diese Gründe sowie die Gesamtfarbenwirkung mit einem hervorstechenden hellen Grün, das sich auf den verschiedensten Werken Pleydenwurff's wiederfindet, scheinen mir dafür zu sprechen, dass er der Schöpfer des Bildes in Szczepanów gewesen ist. Charakteristisch für ihn ist auch die sorgfältige, porträtmässige Ausführung der Stifterbildnisse, wie wir sie z. B. bei der Schönborn'schen Kreuzigung im Germanischen Museum vermöge eines uns erhaltenen Porträts des dortigen Stifters von gleicher Hand kontrollieren können.

1) Ich glaube, dass Thode dem gleichen Künstler mit vollem Recht auch im Germanischen Museum die im Katalog als „Werkstätte und Art des M. Wolgemut“ bezeichneten Bilder: Maria, von einer Verkündigung Nr. 124 und die Anbetung der Könige Nr. 125, sowie den dazugehörigen Flügel im Münchener Nationalmuseum: Verkündigungsengel und Anbetung des Kindes (Thode Nr. 178) zuschreibt.

2) Thode Nr. 131.

Forschen wir nach der Geschichte des merkwürdigen Bildes, so ist dieselbe aufs engste verwachsen mit der Geschichte des Kirchleins, in dem es sich befindet.

Wie bereits angedeutet, ist Szczepanów als Geburtsort des hl. Stanislaus für die polnische Kirche von besonderer Bedeutung. In diesem Flecken hatten sein Vater Wyelislaus und seine Mutter Benigna oder Bogna zu Ehren der hl. Maria Magdalena eine Kirche gegründet. [1]) Dieses Gotteshaus, ein unscheinbarer hölzerner Bau, geriet im Laufe der Zeit in tiefen Verfall. Erst durch die Fürsorge des Krakauer Kanonikus und bekannten Schriftstellers Johannes Dlugoss (1415–1480) wurde die Kirche in ein steinernes Gebäude verwandelt und in reichster Weise ausgestattet. Diese Thatsache ist uns an verschiedenen Stellen der zahlreichen von Dlugoss hinterlassenen Schriften überliefert. In der vorher angeführten Vita sancti Stanislai schreibt er weiter (S. 388) über diese Ecclesia: „quam nos elemosynis fidelium partim, partim etiam proprio aere, cum esset vilis et lignea, in lateritiam, viri Sancti ortum et incunabula illustraturi, et ignominiam publicam tanto tempore toleratam, quo potuimus studio et sumptu, abolendo, tergendoque reduximus.“ In ausführlicher Weise schildert Dlugoss die durch ihn bewerkstelligte Wiederaufrichtung der Kirche in dem Liber Beneficiorum Dioecesis Cracoviensis (Op. omn. Bd. VIII, Krakau 1864, S. 268). Hier deutet er ferner an, dass er auch für die innere Ausstattung des Gotteshauses in reichem Masse Sorge getragen habe: „In quem (locum) et calices, ornatus, cappas, caeteraque cunilia ecclesiastica pro suo posse congessit.“

Von grösster Bedeutung für unser Bild ist es, dass er uns bei dieser Gelegenheit auch den Pfarrer der Kirche nennt: den „plebanus Stanislaus Zabka nobilis de domo Prussy“. Denn das Wappen, das sich auf unserem Gemälde neben den Stiftern befindet, ist kein anderes als das der Familie Prussy. [2]) Der Schluss scheint daher wohl nicht zu gewagt, in der geistlichen Stifterfigur zu äusserst links den plebanus

1) Dlugoss Vitae Episcoporum Poloniae. Sanctus Stanislaus. Opera omnia. Cura Alexandri Przezdziecki. Krakau 1887, Bd. 1, S. 388.

2) Ich verdanke diesen Hinweis sowie überhaupt die reichste Unterstützung bei dieser Arbeit dem stets hilfsbereiten Entgegenkommen des Herrn Professor Sokolowsky in Krakau.

Stanislaus Zabka, in den beiden übrigen zwei andere Angehörige der Familie Prussy zu erkennen.

Fernerhin ist es für unser Bild von Wichtigkeit, dass wir auch das Weihedatum der Kirche bestimmen können, vermöge der „Inscriptio in ecclesia Szczepanów“: „MCCCCLXX ad honorem benedictae Trinitatis, S. Stanislai et S. Magdalenae.“ [1]) Höchst wahrscheinlich zierte das Gemälde wohl ursprünglich den Hochaltar der Kirche; denn wenn wir auch in der Mitte die Madonna mit dem Kinde statt der in der Inscriptio genannten hl. Trinität sehen, so begegnen uns doch die beiden dort angeführten Schutzheiligen Magdalena und Stanislaus. Auch findet sich heute kein anderes Gemälde mehr an Ort und Stelle, das ursprünglich den Hauptaltar gebildet haben könnte. Das in der Inscriptio genannte Konsekrationsdatum dürfte also auch für unser Bild vielleicht nicht ganz belanglos sein.

Dabei gewinnt ein Moment, das vielleicht nur auf einem Zufall beruht, indessen nicht unerwähnt bleiben darf, eine gewisse Bedeutung. Murr in seinem Journal zur Kunstgeschichte Bd. XV führt den Maler Hans Pleydenwurff in den Jahren 1458 bis 1472 in jedem Jahre mit Ausnahme von 1462 und 1470 als in den Urkunden vorkommend an. Diese Angaben lassen sich zwar heute nicht mehr kontrollieren, da das vollständige von Murr benutzte Material nicht mehr festzustellen ist. Aber in dem einen Jahre, in dem nach Murr Hans Pleydenwurff in den Urkunden nicht genannt wird, 1462, können wir ihn thatsächlich als von Nürnberg abwesend nachweisen, da er in diesem Jahre, wie oben bereits bemerkt, das Altarwerk in Breslau ausführte. Vielleicht war er also auch in dem zweiten Jahre, bei dem Murr seinen Namen nicht nennt, 1470, fern von Nürnberg, und zwar in Polen, wie wir geneigt sind anzunehmen. Jedenfalls hat eine Prüfung der auf dem Nürnberger Königl. Kreisarchiv befindlichen Akten zu dem Jahre 1470 den Namen Pleydenwurff's nicht zu Tage gefördert.[2]) Das will jedoch nicht viel bedeuten; denn andererseits vermag man heute keineswegs mehr für alle die Jahre, in denen Murr den Maler als in Nürnberg anwesend anführt, Urkundliches über ihn aufzuweisen. Man wird jedoch daraufhin keineswegs Murr's Angaben als völlig aus der Luft gegriffen hinstellen dürfen, zumal seine Aussage für das Jahr 1462 sich als richtig herausgestellt hat und für das Jahr 1470 durch unsere Untersuchung an Glaubwürdigkeit gewinnt.

1) Die Mitteilung derselben verdanke ich ebenfalls der Güte des Herrn Prof. Sokolowsky.

2) Bei den Forschungen in den Nürnberger Archiven wurde ich aufs reichste von seiten der Verwaltung sowohl des Königl. Kreisarchivs wie des städtischen Archivs unterstützt, wofür ich an dieser Stelle meinen wärmsten Dank aussprechen will.

Ist also das Altarbild in Szczepanów zum Weihejahre der Kirche 1470 hergestellt worden, so lässt sich jedenfalls nichts dagegen geltend machen, dass der von uns in Anspruch genommene Maler Hans Pleydenwurff es um diese Zeit in dortiger Gegend, etwa in Krakau, ausgeführt haben kann.

Dafür spricht noch ein Umstand, der sich aus der Betrachtung eines in Krakau befindlichen Gemäldecyklus ergiebt. Tritt man in die Jagellonische Kapelle des Krakauer Domes, so gewahrt man linker Hand ein umfangreiches Altarwerk mit Scenen aus dem Leben Christi, das, wenn es auch nicht von Pleydenwurff selbst herrühren mag, doch unter seinem unmittelbaren Einfluss entstanden sein muss. Nürnberger Formensprache des 15. Jahrhunderts verrät uns jedes einzelne Stück dieses Cyklus. Ganz besonders ist die Anbetung des Kindes mit der gleichen Darstellung Pleydenwurff's in der Münchener Pinakothek verwandt. Indessen enthält das Altarwerk im ganzen zu viel Fremdartiges, das auf polnische Gehilfen zurückzuführen sein mag, um es als eigenhändiges Werk Pleydenwurff's in Anspruch nehmen zu dürfen.[1]) Immerhin trägt es viel zur Bekräftigung der Annahme eines Krakauer Aufenthaltes des Nürnberger Meisters bei.

Erweist sich also unsere Verknüpfung der Thatsachen als richtig, so wäre Hans Pleydenwurff zweimal nach Osten gewandert, das erste Mal nach Breslau im Jahre 1462, um den Altar für die Elisabethkirche anzufertigen, das zweite Mal im Jahre 1470 nach Krakau.

Bei dieser Gelegenheit ist es vielleicht nicht unangebracht, einige das Leben und Wirken des Hans Pleydenwurff betreffende Thatsachen, die noch der Aufklärung bedürfen, zu berühren.

Vor allem erscheint es mir für die Geschichte der Nürnberger Malerei von Wichtigkeit, wenigstens ungefähr festzustellen, an welchem Zeitpunkt Pleydenwurff seine Thätigkeit in Nürnberg begonnen hat. Thode[2]) nimmt dafür auf Grund einer Notiz von Lochner in Frommann's Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit 1871, S. 278 das Jahr 1451 an. Die Hausbriefe, auf welche sich Lochner dabei stützt, haben sich trotz eifrigster Nachforschungen in den Nürnberger Archiven unter Lochner's Notizen nicht mehr auffinden lassen. Sie sollen besagen, dass „Hans Pleydenwurff in derselben Gegend, wo sich später Michel Wohlgemut, sein Nachhübner, findet, wohnhaft gewesen sei“. Und zwar soll der eine von ihnen vom Montag von St. Georgen-Tag (20. April) 1451 datiert sein, woraus hervorgehe, dass Pleydenwurff in diesem Jahre bereits in Nürnberg ansässig gewesen sei. Aller Wahrscheinlichkeit nach beruht indessen die ganz sonderbare

1) Ein Stück davon ist von dem Photographen Krieger aufgenommen worden und trägt unter dessen Aufnahmen die Nummer 171.

2) A. a. O. S. 273.

Datumsangabe Lochner's auf einem Irrtum, und man hat dafür Montag vor St. Georgen-Tag (20. April) 1461 einzusetzen; denn der 20. April fällt allerdings im Jahre 1461 auf Montag vor St. Georgen-Tag, nicht aber 1451.[1])

Erweist sich also die Mitteilung Lochner's augenscheinlich als unrichtig, so dürfen wir uns vielmehr ganz getrost an das urkundliche Material selbst halten, das sich noch jetzt im Nürnberger Königl. Archiv vorfindet. Hier tritt der Name des Hans Pleydenwurff in den Bürgerbüchern zum ersten Male im Jahre 1457 (ohne Monatsdatum) auf. Und zwar wird er in diesem Jahre als Bürger in Nürnberg aufgenommen. Der zweite ihn betreffende Eintrag zum Jahre 1457 und zwar vom 10. Oktober ist ein kurzes Ratsdekret und besagt, dass ihm gestattet wurde, „in der inneren Stadt zu sitzen". Vor 1457 dürfen wir also den Beginn der künstlerischen Laufbahn Pleydenwurff's in Nürnberg kaum ansetzen.

Darf man das als feststehend annehmen, so gewinnt meiner Ansicht nach die Thätigkeit eines anderen Malers, den Thode als den Meister des Löffelholtz'schen Altares bezeichnet hat, eine grössere Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der Nürnberger Malerei. Thode schreibt ein und derselben Künstlerhand, wie mir scheint mit vollem Recht, folgende in Nürnberg befindliche Bilder zu. Den zu Ehren von Frau Kunigunde Wilhelm Löffelholtz im Westchor von St. Sebald errichteten Altar, nach dem er den Meister benennt, ferner je drei Scenen aus der Legende der hl. Katharina in der vierten und sechsten Kapelle links in St. Lorenz, sowie eine Verlobung der hl. Katharina in der fünften Kapelle ebenda.

Der Löffelholtz'sche Altar ist deswegen von besonderer Bedeutung, weil er mit dem Todesdatum der Kunigunde Löffelholtz 1453 „an S. Thomas Tag de Aquin" bezeichnet ist, also jedenfalls kurz danach entstanden sein muss. Dass das Datum auf dem ziemlich übermalten Altarwerk auf völliger Richtigkeit beruht, geht auch aus dem Epitaph derselben Frau in der „untern Capelln" von St. Sebald hervor, von dem sich eine Abschrift im Kgl. Kreisarchiv befindet, die den gleichen Todestag angiebt.[2]) Wir haben also in dem Meister des Löffelholtz-Altares einen Maler zu erblicken, der vier Jahre, bevor Hans Pleydenwurff das Bürgerrecht erwarb, eines seiner Hauptwerke vollendet hatte.

Diesem Künstler nun gehört, wie ich glaube, ein Altarwerk an, das Thode meiner Meinung nach fälschlich dem Pleydenwurff zugeschrieben hat. Die beiden Teile desselben hängen an zwei gegenüberliegenden Pfeilern am Eingange des Chores von St. Lorenz in Nürnberg. Dargestellt ist auf dem Hauptbilde die Anbetung der Könige (vgl. Abb. 2), auf den anderen Stücken vier Scenen von geringerem Umfang: die Verkündigung (vgl. Abb. 3), Anbetung des Kindes, die Flucht nach Ägypten und der Bethlehemitische Kindermord. Thode selbst[1]) vermag sich manche Eigentümlichkeiten dieser Bilder wie namentlich ihren Zusammenhang mit der älteren Nürnberger Schule nur dadurch zu erklären, dass er das Werk in eine ganz frühe Periode Pleydenwurff's setzt. Ich glaube, dass ein Vorgänger von ihm es geschaffen hat.

Die Zierlichkeit der Figuren ist die gleiche, wie sie uns auf allen Arbeiten des Meisters des Löffelholtz'schen Altares entgegentritt. Der Künstler zeigt sich stets als liebenswürdiger Schilderer, ohne in der Wiedergabe menschlicher Affekte die herbe Wirklichkeitstreue Pleydenwurff'scher Charakteristik zu erstreben. Bei ihm ist jeder leidenschaftliche Ausdruck auf ein gewisses Mass herabgestimmt, und die innere Erregung der Personen bricht sich nicht schrankenlos in gesteigerten Ausdrucksbewegungen Bahn. Man beachte z. B. bei dem Bethlehemitischen Kindermord den zu stiller Ergebung gedämpften Schmerz der Mütter, die nur, gleichsam wie von leiser Schwermut ergriffen, dem furchtbaren Morden von ferne zuschauen. So hätte Pleydenwurff niemals diese Scene dargestellt.

Ein weiterer Umstand erhebt es meiner Ansicht nach fast zu völliger Gewissheit, dass der Löffelholtz-Altar und die Bilder im Chor von St. Lorenz demselben Künstler ihren Ursprung verdanken, das ist die gänzlich gleichartige Wiedergabe der Landschaft. Die Anbetung der Könige zeigt uns eine aufs feinste durchgeführte landschaftliche Scenerie von ganz bedeutender Tiefe. Vorder-, Mittel- und Hintergrund sind geschickt miteinander verbunden. Auch der Luftperspektive ist in geeigneter Weise Rechnung getragen. Der Horizont ist in bläulichen Duft gehüllt, und die verschiedenen Nüancen der Himmelsfärbung sind wohl beobachtet: im Vordergrunde ein tiefes Blau, das sich nach hinten zu in einen leichten goldigen Schimmer auflöst. Ganz denselben für jene Zeit wohl bemerkenswerten Eigenschaften begegnen wir auf dem Bilde mit dem Kampfe des hl. Georg vom Löffelholtzschen Altar: im Vordergrunde braunes Hügelland, links zerklüftete Felsen, auf denen Gesträuch wächst, hinten eine Stadt mit vielen Kirchen, von einer Mauer mit runden Türmen umgeben, deren einer Teil sich links auf einen Hügel hinaufzieht, in der Ferne ein buchtenreiches Flussthal, dessen Wasser leicht goldig schimmert, von Schiffen befahren, und bläuliche Berge.

1) Ich verdanke diesen freundlichen Hinweis dem Herrn Königl. Archivar Bauch in Nürnberg.

2) Die Angabe bei Biedermann, Geschlechtsregister des Hochadelichen Patriciats zu Nürnberg. Bayreuth 1748, Tab. CCCV, der das Jahr 1462 als Todesdatum anführt, beruht also augenscheinlich auf einem Irrtum.

1) A. a. O. S. 115.



Abb. 2. Anbetung der Könige vom Altarwerk im Chor von St. Lorenz in Nürnberg.



Abb. 3. Die Verkündigung vom Altarwerk im Chor von St. Lorenz in Nürnberg.

Die Wiedergabe der Scenerie zeigt die gleichen Vorzüge wie die Anbetung der Könige. Derselbe Sinn für malerische Effekte in der Darstellung der Landschaft macht sich bemerkbar. Wie hart erscheint daneben z. B. eine Pleydenwurff'sche Landschaft wie die der Kreuzigung in der Münchener Pinakothek oder dem Breslauer Museum.

Andere Übereinstimmungen mit den Werken des Meisters des Löffelholtzschen Altares werden sich aus dem Folgenden ergeben.

Zunächst mag noch ein anderes Bild erwähnt werden, das ich diesem ebenfalls zuteilen zu dürfen glaube und das, wenn ich recht sehe, bisher noch gar keine Berücksichtigung in der kunstgeschichtlichen Litteratur gefunden hat. Es stellt eine Krönung Mariä dar und gelangte im Jahre 1859 aus der von Reiderschen Sammlung in Bamberg in das Münchener Nationalmuseum. Auf einem goldenen Throne, über den ein grün gemusterter Teppich mit rotem Rand gebreitet ist, sitzt Christus, die Krone auf dem Haupte, in einen weiten roten, goldgestickten Mantel gehüllt. Die Rechte hat er segnend erhoben, in der Linken hält er das Scepter. Maria, mit lang wallendem, blonden Haar, ebenfalls eine Krone auf dem Haupte, kniet mit gefalteten Händen neben ihm. Sie trägt einen blauen, von goldener Borte eingefassten Mantel über gleichfarbigem Untergewande. Mit tief inbrünstigem Ausdruck schlägt sie die dunkelen Augen nieder, ganz erfüllt von der Weihe des Augenblickes. Offenbar hat der Künstler den Moment darstellen wollen, wie der Herr soeben der Jungfrau die Krone auf das Haupt gesetzt hat und nun im Begriff ist, den Segen zu sprechen. Fünf anmutige Engelsgestalten, je einer zu den Seiten des Thrones, drei über demselben lassen auf Instrumenten ihre himmlische Musik ertönen. Es ist eine wunderbare Stimmung, die über diesem Bilde ausgebreitet liegt. Mit allen Mitteln seiner Kunst sucht uns der Schöpfer des Gemäldes das Wunder begreiflich zu machen. Die Hauptgruppe selbst wirkt durch eine wahrhaft ergreifende Innerlichkeit des Ausdrucks. In demütiger Bescheidenheit hat die Jungfrau den Blick gesenkt, um den Segen des göttlichen Sohnes zu empfangen. Sie erscheint nicht erhoben durch die Ehre, die ihr zu Teil wird, nicht verklärt durch die göttliche Gnade. Nur ein leiser Zug menschlicher Schwermut liegt über ihrem lieblichen Antlitz.

Dieser eigenartige Ausdruck schwärmerischer Melancholie in den Frauenköpfen begegnet uns nun auf allen Werken, die wir der gleichen Künstlerhand zuzuteilen geneigt sind. Er ist auf dem Löffelholtzschen Altar der Katharina sowohl bei der Disputation als bei der Verbrennung der Philosophen eigen. Er findet sich auf den oben erwähnten anderen Scenen der Katharinenlegende im linken Seitenschiff von St. Lorenz und macht sich auf den Bildern im Chor von St. Lorenz bemerkbar. Diese zarten Wesen gehören einem ganz anderen Geschlecht an als die lebenskräftigen, robusten Pleydenwurff'schen Frauen mit den scharfen Zügen, dem starken rundlichen Kinn und der langen geraden Nase, die alle Merkmale guter Nürnberger Bürgerinnen tragen.

Das individualisierende Streben Pleydenwurff's tritt bei dem Meister des Löffelholtz'schen Altares noch gar nicht hervor. So befindet er sich, wenn er, wie bei der Disputation oder Verbrennung der Philosophen eine Anzahl verschiedener Männer darzustellen hat, in völliger Verlegenheit und bildet einen wie den anderen ohne jeglichen der Situation angemessenen Ausdruck. Der eine gehört eben noch zum Teil einer anderen älteren Zeit an, während der andere einen weiteren künstlerischen Fortschritt repräsentiert.

Und doch nimmt auch der Meister des Löffelholtz'schen Altares eine höchst wichtige Stellung in der Entwicklungsgeschichte der Nürnberger Kunst ein. Schon Passavant[1]) hatte diese erkannt und darauf hingewiesen, dass hier zum erstenmal sich niederländischer Einfluss in Nürnberg deutlich bemerkbar machte. Mit vollem Recht. Unzweifelhaft hat der Maler sich an

1) Deutsches Kunstblatt 1846, S. 190 ff.

den Werken niederländischer Künstler ausgebildet. Nur in den Niederlanden konnte er lernen, Landschaften so darzustellen. Nur dort konnte er die Anregung empfangen, wie auf dem Bilde im Chor von St. Lorenz, die Anbetung der Könige zu einer solchen Prunkscene auszugestalten. Dorther entlehnte er ferner einzelne Typen wie z. B. den Joseph. Ferner können wir auch das aus seinen Werken schliessen, dass er sich an Künstlern in der Richtung des Jan van Eyck ausgebildet haben muss.[1]) Das starke Pathos des Rogier van der Weyden, das wir später bei Hans Pleydenwurff wiederfinden, lag ihm völlig fern. Es war auch nicht die von den van Eyck's aufgebrachte und so glänzend durchgeführte naturwahre Wiedergabe menschlicher Persönlichkeiten, was er sich von der niederländischen Kunst zu eigen machte. Vor allem war es die fröhliche Farbenpracht der Vlamen, die ihn reizte: die buntschimmernden, mit Edelsteinen besetzten Gewänder mit ihrem reichen, knitterigen Faltenwurf, das liebevolle Sichversenken in die Reize landschaftlicher Scenerien, endlich die Verschmelzung von Figuren und Landschaft zu einem einheitlichen Gesamtbilde unter Beobachtung der wichtigsten Kompositionsregeln. Alles dies wurde der Nürnberger Malerei durch den Meister des Löffelholtz'schen Altares erschlossen.

Prüft man seine Werke auf die chronologische Reihenfolge hin, so muss man wohl, glaube ich, zu Thode's Resultat gelangen, die Scenen aus dem Leben der hl. Katharina in der vierten und sechsten Kapelle des linken Seitenschiffes von St. Lorenz in eine spätere Zeit zu setzen als den Löffelholtz-Altar. Dagegen scheint mir die Vermählung der hl. Katharina in der fünften Kapelle links in St. Lorenz ebenso wie das Altarwerk im Chor ebendaselbst einer früheren Epoche anzugehören. Das letztere zeigt die niederländischen Einflüsse am frischesten und unmittelbarsten. Da sich hier ausserdem an einzelnen Stellen wie z. B. bei der Flucht nach Ägypten eine gewisse Gebundenheit der Ausdrucksweise, die an die ältere Nürnberger Kunst gemahnt, wie schon Thode bemerkt hatte, geltend macht, so glaube ich diese Bilder als die frühesten uns erhaltenen Arbeiten des Meisters ansehen zu dürfen. Der Löffelholtz-Altar zeigt uns jene niederländischen Einflüsse, wenn sie sich auch noch stark bemerkbar machen, doch in höherem Grade verarbeitet. Der Künstler hat sich schon mehr einen eigenen Stil herausgebildet. Vor 1453 begannen also niederländische Einwirkungen in Nürnberg sich geltend zu machen.

Der zweite nachweisbare Nürnberger Künstler, der bei den Vlamen in die Lehre geht, ist Hans Pleydenwurff gewesen. Er steht jedoch ganz im Banne des grossen Brabanters Rogier van der Weyden. Seine Kreuzabnahme vom Breslauer Altar ist völlig von ähnlichen Rogier'schen Kompositionen beeinflusst. Jede einzelne Figur steht anteilnehmend unter dem Drucke des furchtbaren Ereignisses. Nichts mehr von irgendwelchem Zurückhalten oder Dämpfen des Schmerzes. Mit voller Gewalt bricht er sich bei allen Anwesenden in verschiedenen Abstufungen Bahn. Der Nürnberger Malerei wird so ein weiteres Feld eröffnet. Sie macht einen Schritt vorwärts in der Steigerung des Gefühlsausdruckes. Damit geht eine tiefere Charakterisierung des Menschen Hand in Hand. Männer und Frauen erhalten zum Teil schon porträtmässige Züge. Das früheste uns erhaltene selbständige Porträt der Nürnberger Schule, das des Kanonikus Schönborn im Germanischen Museum, rührt von Pleydenwurff her.

Die geschilderten Bestrebungen sind als Entwicklungsprinzip für die Nürnberger Malerei von der grössten Bedeutung und bleiben für die ganze Folgezeit ausschlaggebend. Während auf den Bildern der ersten Epoche die Personen in statuarischer Ruhe, jede für sich, mit starrem Ausdruck, ohne irgend welchen Anteil zu nehmen, dastehen, macht sich weiterhin eine immer mehr sich vertiefende und ins einzelne gehende Wiedergabe menschlicher Persönlichkeit bemerkbar. Die ersten Anfänge dazu zeigen sich beim Meister des Tucher'schen Altares. Niederländische Einflüsse geben dazu einen neuen Anstoss. Doch nicht der erste Nürnbergische Künstler, der sich an vlämischen Werken ausbildet, brachte die individualistische Darstellungsweise zu völligem Durchbruch. Vielmehr waren es, wie wir sahen, vorerst andere Momente, die ihn bei den fremden Kunstwerken anzogen. Seine Figuren zeigen noch ganz jene Abgeschlossenheit, jenes Fürsichbestehen, wie die der vorhergehenden Periode, so dass es, um zu ihrem Verständnis zu gelangen, keiner tieferen Versenkung, keines Nachfühlens bedarf, eine Darstellungsweise, die Hotho[1]) einmal mit Hinblick auf die Kölnische Schule als Seelenplastik bezeichnete. Erst Pleydenwurff beginnt, seine Gegenstände wirklich psychologisch zu vertiefen und bei seinen Menschen die verschiedenartigen Stimmungen in den mannigfachsten Abstufungen zum Ausdruck zu bringen. Und zwar prägt sich jede Gemütsbewegung nicht nur in den Gesichtszügen deutlich aus, sondern der ganze Körper ist durch den Affekt in Mitleidenschaft gezogen. Selbstverständlich gelangte er als Anfänger und Bahnbrecher hierin noch nicht zum Vollkommensten. Aber auf diesem Wege entwickelte sich die Nürnberger Malerei weiter. Auf Pleydenwurff folgt Wolgemut, der die individualisierende Charakteristik fast bis zur Karikatur treibt; auf Wolgemut — Albrecht Dürer.

1) Ich muss hierin von der Thode'schen Erläuterung des Bildes abweichen.

1) Gesch. d. deutsch. u. niederl. Malerei. Berlin 1843. Bd. 2, S. 17.



Einwanderung der Magyaren. Fries von K. Lotz in der Akademie der Wissenschaften in Budapest.

KARL LOTZ

VON *ALEXANDER NYÁRI.*

Eine jener wenigen Künstlernaturen, die in den inneren Erfolgen ihres segensreichen Schaffens ihre volle Befriedigung suchen und finden, und die sich von dem eitlen Glanz des Äusseren und des äusseren Flitters fern halten, ist der grösste Historien- und Genremaler Ungarns: Karl Lotz. Das bescheidene Atelier in der Künstlerkolonie nächst der Andrássystrasse ist der Schauplatz seiner hervorragenden Thätigkeit, wo in stiller Zurückgezogenheit jene Fresken keimten, die heute der Stolz Ungarns sind und auch die unbedingteste Anerkennung des gebildeten Auslandes errungen haben.

Von Haus aus ein Deutscher, wurde Karl Lotz 1833 in Hessen-Homburg geboren, kam aber noch als Kind mit seinen Eltern nach Ungarn, wo er sich später der Malerei widmete. Er lernte bei Rahl in Wien, dessen fleissigster und begabtester Schüler er gewesen. Hier eignete er sich die Sicherheit im Zeichnen und Komponieren an, durch welche er sich auch späterhin viele Verehrer verschaffte, und wurde nachher der Mitarbeiter seines Meisters an den Fresken der griechischen Kirche und des Heinrichshofes in Wien. Nebstbei arbeitete er auch selbständig, indem er einige Wiener Paläste mit seinen Fresken schmückte.

Infolge einiger Bestellungen und auf Zureden seiner Freunde übersiedelte Karl Lotz anfangs der sechziger Jahre nach Ungarn. Es war eine böse Zeit für die ungarischen Künstler, die sich auch im darauf folgenden Jahrzehnt nicht besserte. Künstlern von hervorragender Begabung konnte das damalige Ungarn keine Existenz bieten, sie wurden wie Handwerker behandelt, die für billiges Geld handwerksmässige Arbeiten lieferten. Populär war bloss der vor kurzem verstorbene Porträtmaler Nicolaus von Barabás, der in zahlreichen Porträts und Zeichnungen die hervorragenderen Persönlichkeiten des Landes verewigte, — die übrigen Maler lieferten mehr oder minder wertvolle Marktware. Der Adel, gewohnt seinen Sitz in der Nähe des Hofes zu nehmen, wohnte in Wien, und es war noch immer modern, Wiener Künstler zu beschäftigen. — Das reiche Land konnte seine Künstler nicht nähren, und somit musste Karl Markó, ein eminenter Landschafter im Stile Claude Lorrain's, in Italien wohnen, von wo seine herrlichen Bilder, von Engländern und Amerikanern gut bezahlt, in die Welt gingen. Sein bester Schüler, Anton Ligeti, vermochte erst in den letzten zwanzig Jahren in Ungarn festen Boden zu gewinnen, und der vortreffliche Porträtmaler Karl Brocky lebte als Hofmaler der Königin Victoria in London.

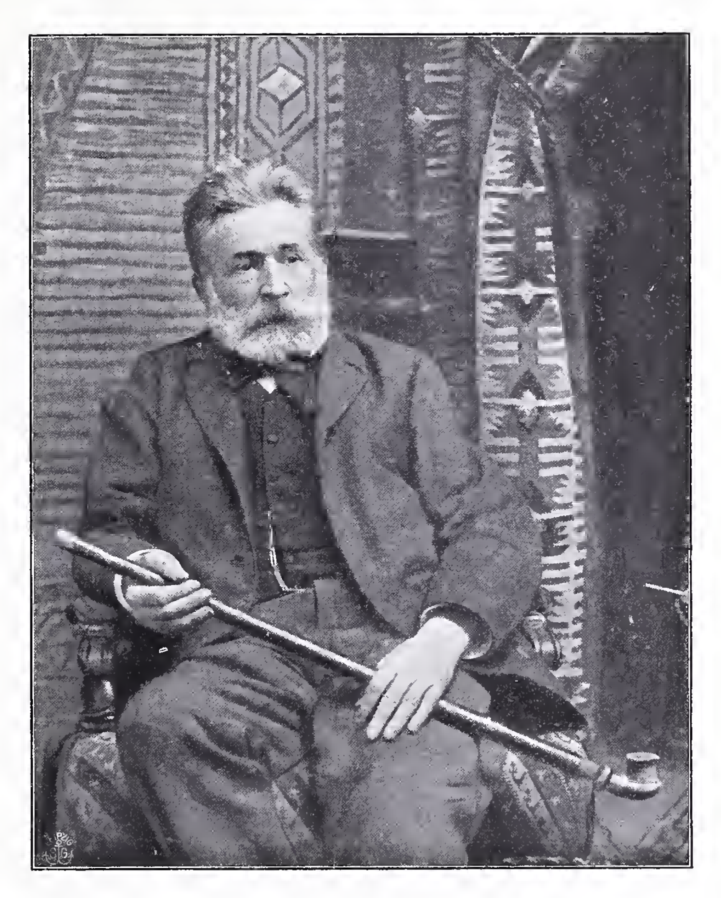
Und wenn sich auch die Zeiten später gebessert haben, konnte sich doch ein Maler von der Grösse Michael von Munkácsy's auch in den letzten Zeiten nicht in Ungarn ständig niederlassen. — Unter diesen keineswegs rosigen Verhältnissen begann Lotz' Kunstthätigkeit in Ungarn. Was ihn zuerst packte, war die reizvolle Naturschönheit des Landlebens, das zu jener Zeit zwar vielfach gemalt wurde, aber bloss

in einer künstlerischen Ausführung, die gewöhnlichen Öldruckbildern gleichkam. Aus diesen Werken konnte Lotz bloss erlernen, wie man nicht malen soll.

Auf dem flachen Lande lernte er die Puszta kennen mit ihren berühmten Gestüten und den strohgedeckten Wirtshäusern, ein Pendant, wenn auch in anderem Genre, der holländischen Bauernhäuser, — und ein Stück Betyárenromantik. Die herrlichen Naturschönheiten, das ungezwungene Landleben mit seiner Urwüchsigkeit und seinen echt magyarischen Eigenheiten haben Stoff geboten zu einer Anzahl reizender Genrebilder voll packender Wahrheit, wenn auch in einem gewissen Grade von Romanticismus beeinflusst. Sein hohes Können verhalf seinen Bildern, die in ihren Schilderungen Naturwahrheit atmeten, zu einer, wenn auch lokalen Berühmtheit, und der Künstler wurde im Lande bald geschätzt und geachtet. Alle diese Erscheinungen wirkten auf seine Phantasie so mächtig, dass er sich in der ersten Zeit mit Leidenschaft dem Volksleben gewidmet hat. — Später wusste er diese Naturschönheiten mit den ewig schönen Volksweisen Petöfi's zu vereinigen und hat so manches Poem des grossen Dichters illustriert.

Aber erst durch die Historienmalerei, seine Fresken, gelangte er zu Ruhm und Grösse.

Zu jener Zeit lag die ungarische Geschichtsmalerei noch ganz brach. In dem benachbarten Polen fand Jan Matejko reichlichen und dankbaren Stoff zu verarbeiten, und um ihn bildete sich eine kräftige Schule. Die ungarische Geschichte fand vor Lotz keinen würdigen Bearbeiter, wenn sie auch an hervorragenden Ereignissen reich ist. Die Historienmaler vor Lotz hatten weder das Talent, noch den Sinn für die Historienmalerei, und ihre Werke sind spurlos der Vergangenheit anheimgefallen. Mit Lotz wirkten zugleich die Historienmaler Bartholomäus Székely und Moriz Than, — aber was Vielseitigkeit, historisches Wissen und Vertiefung in die Geschichte anbelangt, hat Lotz die erste Rolle behauptet.



Karl Lotz. Nach einer Photographie.

In Ungarn ganz heimisch geworden, in seinem Wesen und Charakter ganz Ungar, vertiefte er sich in die historischen Wissenschaften, die er vollkommen beherrscht. Er zeichnete vorerst seine Sujets auf Kartons, und diese waren so überraschend, dass sie ihm eine vielfache Beschäftigung sicherten. Der Reihe nach malte er im monumentalen Stile seine Fresken in der Redoute, in der Säulenhalle des Nationalmuseums, in der Akademie der Wissenschaften und den unvergleichlichen Plafond in der Königlichen Oper, den Olymp darstellend mit seiner ewig schönen und be-



Aus der ungarischen Geschichte, Fresken von K. Lotz in der Akademie der Wissenschaften in Budapest (Photographie Weinwurm).



Der Kampf mit den Slaven und Arpad empfängt die Besiegten. Fries von K. Lotz in der K. Akademie der Wissenschaften in Budapest.

deutungsvollen Poesie. Dann die Fresken im alten Künstlerhause, im Dom zu Fünfkirchen, im Justizpalais und im neuen Parlament. In dem gegenwärtigen Jahrzehnt malte er die Fresken der Franzstädter Kirche in Budapest, die der berühmten, neu restaurierten Matthiaskirche in Ofen und der Paläste der Grafen Károlyi und Wenckheim, so dass die Zahl seiner Werke eine ganze Galerie ausmachen dürfte. Hiermit ist aber die Reihe seiner Werke keineswegs erschöpft, denn gegenwärtig malt er die Fresken der neuerbauten St. Stephansbasilika.

Zu Beginn seiner an künstlerischen Erfolgen reichen Thätigkeit lehnte er sich noch an seinen Wiener Meister an und ist als entschiedener Rahlschüler zu erkennen. Erst später bahnte er sich seinen eigenen Weg, verschaffte seiner eigenen Individualität Geltung und schuf sich eine eigene Richtung. Mit Hilfe seiner Phantasie, einer tadellosen Zeichnung und gesunden Komposition, die seine hervorragende künstlerische Thätigkeit charakterisieren, steht er als Meister grossen Stiles da. Mit der ganzen Jugend seines Herzens und der Kraft seines Genius geht er noch heute an seine Arbeiten, die auf wahrhaft künstlerischer Höhe stehen. Jede derselben ist das Produkt einer echten Künstlerseele, die sich wie des Meisters Natur selbst, in schlichter Weise offenbart, aber gerade in dieser Schlichtheit am wirksamsten ist. — Noch jetzt pflegt er die Ausstellungen im Künstlerhause mit seinen Staffeleibildern aufzusuchen, und diese Ölbilder, Porträts, reihen ihn auch den besten Künstlern an.

Am 27. Februar wurde in den Hallen des neuerbauten Kunstgewerbemuseums ein Fest zu Ehren des Meisters veranstaltet, an dem sich nicht bloss die Künstler, sondern alle Gesellschaftsschichten der Hauptstadt beteiligten. Es war sicherlich ohne Willen des Künstlers geschehen, der alles Feierliche und Lärmende gern meidet. Die prachtvollen Hallen strahlten im hellsten Glanze, und inmitten der vornehmsten Kreise der Gesellschaft empfing der Meister die Huldigungen Aller, die einig sind in Anerkennung und Lob seiner hervorragenden Werke, in denen er ewig fortleben wird. Gerade deshalb gestaltete sich das Fest so imposant, das dem bekannten Menzelfeste in Berlin nicht nachstehen dürfte.



BÜCHERSCHAU

Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen. Dritter Jahrgang. Leipzig, 1897.

Die 18 Lichtdrucktafeln dieses Jahrgangs der nicht genug zu schätzenden Publikation sind vorwiegend der interessanten, aber wenig bekannten und erst kürzlich durch Prof. Schmarsow in der Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts zu Florenz eingehend behandelten von Lindenau'schen Gemäldesammlung im Altenburger Museum gewidmet, wobei verwandte, an anderen Orten befindliche Gemälde mehrfach zum Vergleich herangezogen worden sind. Aus dem Altenburger Museum finden wir Madonnen von Lippo Memmi, den Lorenzetti; einen Johannes den Täufer von Simone Martini; Krönungen der Maria von Bernardo da Firenze und Andrea Orcagna; zwei Heiligengestalten von Fiorenzo di Lorenzo, die wahrscheinlich als Seitenstücke zu der Madonna des Berliner Museums gehört haben; endlich ein kleines Fra Filippo zugeschriebenes Bildchen; aus der niederländischen Schule aber ein interessantes Diptychon, dessen Benennung auf Hieronymus Bosch als eine sehr glückliche bezeichnet werden kann. Als Vergleichsmaterial wurde die wichtige Geburt Mariä von Pietro Lorenzetti in der Sieneser Domopera, von 1342, sowie das fünfteilige Altarwerk in Halbfiguren von Simone Martini im Besitz der Erben Mazzocchi (in der Domopera von Orvieto aufgestellt) geboten. Die niederländische Kunst ist durch die eine der beiden Darstellungen Gerard David's vom ungerechten Richter in der Akademie von Brügge sowie durch den dortigen Christophorusaltar vertreten, der unter Memling's Namen geht, aber gewiss, wie hier angegeben wird, weit mehr an G. David erinnert. Den Beschluss macht ein merkwürdiges, auf Watteau getauftes Bild im Besitz des M. Roussel in Nanterre. Die Deutschen, die in der vorigen Lieferung sehr reich bedacht worden waren, können es schon vertragen, diesmal leer auszugehen. Die meisten dieser Darbietungen sind mit voller Freude zu begrüssen. Etwas schärfere Aufnahmen wären für einige, namentlich der kleineren Bilder der Altenburger Galerie, erwünscht gewesen. Ambrogio Lorenzetti's Madonna, eine Allegorie auf das Erlösungswerk (Nr. 8), trägt unverkennbar den Stempel des Meisters, wie er aus seinen Fresken im Sieneser Stadthause hervorleuchtet; sehr wichtig ist Bernardo da Firenze's schöne Madonna mit Anbetenden (1), die durchaus das Gepräge der Schule Taddeo Gaddi's zeigt; in Bosch's Diptychon, einer Madonna mit Engeln im Garten und einem Johannes dem Täufer (2, 3), mag ein Jugendwerk des Meisters erkannt werden, da die Gestalt des Täufers noch eine gewisse Verwandtschaft mit Memling in Wuchs und Haltung bietet, während freilich die schlichte Behandlung in breiten Flächen, sowie der landschaftliche Hintergrund auf italienische Einflüsse hinweisen, die der Meister wohl auf einer Fahrt nach Italien und besonders im Anschauen der Werke Piero della Francesca's erfahren haben kann. Der dem Fra Filippo zugeschriebene büssende Hieronymus mit einem Mönch (5) ist aus der vorliegenden Reproduktion nicht wohl zu beurteilen, Pesellino könnte da eher in Frage kommen; Orcagna's Krönung der Maria (15) zeigt wohl die gute Raumverteilung des gewiegten Reliefbildners, bietet aber zu wenig Berührungspunkte mit dem beglaubigten Altarwerk in der Strozzi-Kapelle von S. M. Novella, wo alles aus einem Guss ist, während hier Ungleichmässigkeiten in der Körperbehandlung und der Gesichtsbildung nicht gerade angenehm berühren. In Watteau's Bacchusfest (22) vermag ich zu meinem Bedauern die Hand des Meisters durchaus nicht zu erkennen; diese grobe Zeichnungsweise und gemeine Charakterisierung der Gesichter weist auf einen, wohl erst ziemlich späten Nachfolger, der vielleicht sogar unter den deutschen Künstlern zu suchen ist, wobei freilich nicht etwa an die Frühzeit Chodowiecki's gedacht werden darf, da dieser stets viel vornehmer und gewählter in seinen Darstellungsformen gewesen ist.

W. v. SEIDLITZ.

Der Meister des Amsterdamer Kabinets und sein Verhältnis zu Albrecht Dürer. Von Dr. *Carl Hachmeister*, Berlin. Mayer & Müller, 1897. (51 Seiten.)

Der Schöpfer der lebensprühenden Kupferstiche, von denen das Amsterdamer Kupferstichkabinet die allermeisten als Unica besitzt, findet schwer einen Namen und schwer eine Heimat. Die Erstlingsschrift Carl Hachmeister's, eine Doktor-Dissertation, will ihm beides geben. Gerade jetzt, da die von mehr als einer Seite betonte Wahrscheinlichkeit, dass der Meister am Mittelrhein thätig gewesen sei, durch die gründlichen Untersuchungen Flechsig's wie eine Wahrheit sich darzustellen beginnt, gerade jetzt stellt der Verfasser dieses Heftes eine neue These auf. Hachmeister hatte sich seine Meinung wohl schon gebildet, als ihm die Ausführungen Flechsig's bekannt wurden. Der feindliche Wind störte ihn nicht beim Aufbau seiner Hypothese. Und den fertigen Bau glaubte er durch Verstopfen der Fenster und Thüren schützen zu können. Er vermied den Anblick des Gegners. Hachmeister hat sich davon überzeugt: der Meister des Amsterdamer Kabinets ist identisch mit *Wilhelm Pleydenwurff*. Diese These wird rein stilkritisch gestützt, einmal durch den Nachweis der Anregungen, die der junge Dürer aus den Stichen des Meisters schöpfte — in Pleydenwurff sieht Hachmeister mit Thode den eigentlichen Lehrer Dürer's, den geläuterten und erhöhten Wolgemut —, und dann durch direkte Vergleichung der Schöpfungen des Nürnberger Meisters, namentlich der Holzschnitte in der „Weltchronik“ und im „Schatzbehalter“ mit den Stichen des Hausbuch-Meisters. Hachmeister hat mit grosser Sorgfalt die Jugendarbeiten Dürer's mit den Stichen des Namenlosen verglichen. Seinem wohlgeschulten Auge ist vermutlich nichts Wesentliches entgangen. Danach überrascht die Spärlichkeit dieser Beziehungen, für die sich schon R. Vischer interessierte. Und wenn nun der Zusammenhang eng, und die von den Stichen ausgehende Anregung fruchtbar wirksam auf die Entwicklung Dürer's erscheint, selbst dann würde noch gar nichts betreffs der landschaftlichen Lokalisierung des Stechers gefolgert werden dürfen. Kann nicht die am Mittelrhein gedruckte Kunst, die freier und kecker als irgend etwas in

jener Zeit aus dem Handwerksbetriebe herausstrebte, dem Knaben in Nürnberg Vieles und Eindringliches zugetragen haben? Mir scheint aber, Hachmeister hat mit aller Bemühung noch nicht einmal dem Widerstrebenden die Überzeugung aufgezwungen, dass Dürer auch nur ein Blatt des Hausbuch-Meisters gekannt habe. Die Übereinstimmung des Stils in den Schöpfungen Pleydenwurff's einerseits und den Arbeiten des Hausbuch-Meisters anderseits kann in dem Grade, wie sie mir ersichtlich ist, durch die Gleichzeitigkeit und die landschafliche Nachbarlichkeit der Kunstbetriebe ganz wohl erklärt werden und genügt keineswegs, die Identität der Meister zu erweisen. Man könnte mittelbar vielleicht rascher als direkt die These Hachmeister's widerlegen. Falls die Beobachtungen, nach denen der Hausbuch-Meister am Mittelrhein lokalisiert wurde, richtig sind, fällt die Pleydenwurff-Hypothese von selbst dahin. Nun lässt sich Abschliessendes um so weniger sagen, wie Flechsig weitere Ausführungen vorbereitet. Ob die Thätigkeit des Stechers sich in Malereien verfolgen lässt, in Altarbildern des Mittelrheins, steht noch zur Diskussion. Nicht mehr halte ich aber für zweifelhaft, dass durch die stilkritischen Beobachtungen der dem grossen Meister eigene Stil landschaftlich nachgewiesen, in den Kirchenbildern einer bestimmten Gemarkung wiedergefunden ist. Der Meister war am Mittelrhein thätig, also ist er nicht Wilhelm Pleydenwurff. In der Arbeit Hachmeister's nimmt die Begründung der überraschenden Hypothese einen relativ kleinen Raum ein. Die Polemik ist der schwächste Teil der Abhandlung. Sehr klar und sorgsam ist der referierende Teil, mit feinem Verständnis wird die Kunst des Stechers analysiert, besonders interessant und beachtenswert — wenn auch in den Ergebnissen nicht durchaus überzeugend — ist der Versuch, die Arbeiten des Meisters in Perioden zu verteilen.

FRIEDLÄNDER.

Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. III. Folge: Quellen und Technik der Malerei des Mittelalters einschliesslich der van Eyck-Technik. Von *E. Berger.* München, G. D. W. Callwey, 1897. gr. 8.

Die Entwicklungsgeschichte der Maltechnik hat eine umfangreiche Litteratur, aber bisher nur wenige allgemein anerkannte Ergebnisse aufzuweisen. Es gehören die Kenntnisse des Philologen, die Erfahrungen des Technikers und die Experimente des Chemikers dazu, um die schwierige Materie erschöpfend zu behandeln. Der Münchner Maler Ernst Berger hat mit grossem Fleiss sich in die Quellenlitteratur hineingearbeitet, zahlreiche Versuche angestellt und die Forschungsresultate des französischen Chemikers Berthelot (Chimie au moyen-âge. Paris 1893) für seine Studien benutzt, deren zweiter Hauptteil in einem stattlichen Grossoktavbande vorliegt. — Manches von dem, was dies Buch enthält, wird den Chemiker und Techniker eher interessieren als den Kunsthistoriker. Ob der modernen Malerpraxis allzuviel von den alten Rezepten dienstbar gemacht werden kann, bleibt füglich zu bezweifeln. Der erste Teil der Arbeit beschäftigt sich mit den Quellen für Technik der Malerei vom 9. bis 12. Jahrhundert; die geschichtliche Einleitung hat ein recht dilettantisches Gepräge und dürfte der Mehrzahl der Leser, auf die der Verfasser zu rechnen hat, entbehrlich scheinen. Die wichtigsten Quellenschriften des Mittelalters werden in je einem Kapitel behandelt. Neben dem Papyrus der Leydener Universität — einer Rezeptensammlung griechischer Herkunft aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. — nimmt das bereits von Muratori publizierte Luccamanuskript (8.—9. Jahrhundert) die erste Stelle unter den Traktaten ein, die die technische Überlieferung des Altertums dem Mittelalter vermittelten. Von ihm sind zahlreiche Quellen der späteren Zeit abgeleitet; Berger glaubt in dem Verfasser einen Mosaikisten griechischer Abstammung zu erkennen. Die Rezepte über Farbenbindemittel, die eine Handschrift des 9. Jahrhunderts in der Bongarsiana zu Bern enthält, hat Berger nicht voll gewürdigt, obwohl sie unabhängig von dem Luccamanuskript zu sein scheinen. Die Mappae clavicula, das Werk eines karolingischen Miniaturmalers, der auch das Luccamanuskript benutzte, setzt der Verfasser in das 12. Jahrhundert, trotzdem ihm eine Handschrift in Schlettstadt aus dem 10. Jahrhundert (wenigstens aus den Schriften Berthelot's) nicht unbekannt blieb. Diese ältere Fassung enthält, wie ich einer für mich s. Z. gemachten Abschrift entnehme, bereits fast alle Rezepte, die Philipps nach dem in seinem Besitz befindlichen Kodex des 12. Jahrhunderts publiziert hat, und ist für dessen Textkritik nicht ohne Wert. Heraclius' Traktat über Farben und Künste der Römer (ca. 994) ist zwar nur eine Kompilation aus älteren Quellen, würde aber gleichwohl eine Textrevision nach dem bisher unbenutzten ältesten Manuskript in Valenciennes verdienen. Die erste systematische Abhandlung über mittelalterliche Kunsttechnik verdankt man bekanntlich einem niedersächsischen Mönch, der unter dem Namen Theophilus im Anfang des 12. Jahrhunderts seine Schedula diversarum artium verfasste, auf die bereits Lessing durch seine Ausgabe vom Jahre 1774 aufmerksam machte. Neu in die Reihe älterer Rezeptensammlungen eingeführt ist durch Berthelot das aus arabischen Quellen abgeleitete Liber sacerdotum, dem Berger ebenfalls ein Kapitel widmet. Die Bedeutung der arabischen Kulturerrungenschaften für das abendländische Mittelalter wird damit auch auf kunsttechnischem Gebiet bestätigt. — Das Malerbuch vom Berge Athos leitet den Abschnitt über Quellen und Technik des Südens im 14. und 15. Jahrhundert ein. Obwohl frühestens im 16. Jahrhundert niedergeschrieben, hat es doch die altbyzantinische Überlieferung der Technik und Typologie ziemlich rein erhalten. Mit Cennini's Trattato della pittura gelangen wir in eine Epoche, in der uns die Kontrolle der Angaben durch erhaltene Denkmäler bereits etwas erleichtert wird. Hier hat am Ende des 14. Jahrhunderts ein Schüler Angelo Gaddi's die Gepflogenheiten der giottesken Schule kodifiziert, die nach Berger's Urteil weniger in einem Bruch mit der byzantinischen Technik als in deren Weiterentwicklung bestehen. Diese Erkenntnis bestärkt die Anschauung, dass bahnbrechende Künstler ihre Bedeutung weit weniger technischen Erfindungen verdanken, als vielmehr ihrer neuen Art, zu sehen und zu empfinden. — Es folgt nun das Bologneser Manuskript „Segreti per colori“ (15. Jahrhundert; Klosterbibliothek von San Salvadore zu Bologna) und die Abhandlung über Miniaturmalerei, die Sallazaro nach einer Handschrift des 14. Jahrhunderts publiziert hat; eine venezianische Rezeptensammlung (14. Jahrhundert; London. British Museum Sloane 416) und der Liber diversarum artium in der Bibliothek zu Montpellier (14.—15. Jahrhundert; abgedruckt im Catalogue géneral des Mss. des bibliothèques publiques des départements I, 739) scheinen Berger unbekannt geblieben zu sein. Unter den „mittelalterlichen Quellen des Nordens aus dem 14. und 15. Jahrhundert“ nimmt neben den Sammlungen des Jean Le Begue der älteste Kunsttraktat in deutscher Sprache aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts besonderes Interesse in Anspruch. Bereits Eastlake hatte Auszüge aus einer Abschrift des 1870 mit der Strassburger Bibliothek verbrannten Originals gegeben; aber auch diese Abschrift schien seither verschollen, bis es Berger gelang, sie in der Bibliothek der Londoner National-Gallery wieder zu entdecken. Leider

hat er es verschmäht, das ganze Manuskript abzudrucken, aber schon die Publikation aller maltechnischen Rezepte der Handschrift (S. 154 ff.) ist ein Verdienst des Verfassers, das mit vielen anderen Flüchtigkeiten und Mängeln seiner Arbeit aussöhnt. Wichtig ist das Strassburger Manuskript namentlich durch den Hinweis auf die Verbreitung der Öltechnik vor den Eyck's in Deutschland, sowie durch die Bemerkung, dass diese Technik als eine Art Geheimnis gewahrt wurde: „umb dis oeli wüssent nüt alle moler". Für zwei Abschnitte nennt der Verfasser seine Gewährsleute: Heinrich von Lübeck und Meister Andres von Colmar. — In dem folgenden Kapitel über einige deutsche Traktakte des 15. Jahrhunderts wäre noch eine kurze Anweisung zur Miniaturmalerei im Kgl. Kupferstichkabinet zu Berlin und eine Handschrift im Diöcesanarchiv zu Freiburg von 1445 nachzutragen. — Die meisten und aufmerksamsten Leser wird voraussichtlich der Schlussteil des Berger'schen Buches mit dem Titel: „Die Öltempera. Ein Versuch zur Lösung der Frage von der Erfindung der Ölmalerei durch die Brüder van Eyck" finden und — enttäuschen. Berger entwickelt hier seine schon aus einem früheren Aufsatz bekannte Theorie von der Emulsion aus fetten Ölen mit Ei oder Gummi, die die Brüder van Eyck für ihre Bilder als Farbenbindemittel benutzt hätten. Bekanntlich wurde diese Theorie inzwischen von technischer Seite mit gewichtigen Gründen angefochten; aber vor allem entkräften seine Ausführungen nicht den Satz, den er selbst an ihre Spitze stellt: „die van Eycktechnik ist bis jetzt das schwierigste Problem und das grösste Rätsel der gesamten Maltechnik geblieben". Dass Berger hier einige derbe historische Schnitzer macht, wie den, dass er den Tod Jan van Eyck's in das Jahr 1445 ansetzt und an dem alten Antonellomythos festhält, mag hingehen. Schwerer wird man dem Maler verzeihen, dass er die erhaltenen monumentalen Quellen für die Eycktechnik nicht gründlich genug studiert hat. So geht er über die unvollendete Barbara im Museum zu Antwerpen ziemlich oberflächlich hinweg und kennt die — allerdings schwer leserliche — Inschrift der Dresdner Zeichnung nicht, über deren nicht unwichtige Angaben ich an anderer Stelle mich zu äussern gedenke. Schliesslich hätte auch die Nachricht nicht unbeachtet bleiben dürfen, dass die Predella des Genter Altars in reiner Tempera gemalt war, da sie bei einer Reinigung durch Wasser zu Grunde ging. Dass das Bildnis der Isabella von Portugal im Inventar der Margarethe von Österreich als „fait sans huelle et sur toille" verzeichnet wird, verdiente ebenfalls Beachtung. — Solche und andere Mängel verbieten uns, Berger's Buch als abschliessende Arbeit zu bezeichnen; ungerecht aber wäre es, den Fortschritt auf dem Wege zur Erkenntnis zu leugnen, den wir seinem Fleiss und seiner Hingebung an den Gegenstand verdanken. *LUDWIG KAEMMERER.*

Die Formen der römischen Thongefässe diesseits und jenseits der Alpen von *O. Hölder.* In Verbindung mit dem Württ. Altertumsverein herausgegeben vom Altertumsverein Rottweil. Stuttgart, W. Kohlhammer.

Die Herausgeber nennen das nachgelassene Werkchen des Verfassers „eine mehrere Jahre zurückliegende Arbeit, in welcher die neuesten Funde nicht mehr berücksichtigt werden konnten" und geben zu, „dass dies gerade auf dem Gebiete der römischen Keramik, angesichts des raschen Fortschritts der Forschung gewichtigen Bedenken unterliegt". Damit ist eigentlich eine Kritik der Arbeit abgeschnitten. Die Frage kann nur noch sein, ob man mit Recht, wie betont wird, die Formentafeln einer Veröffentlichung für wert gehalten hat. Diese Frage ist meines Erachtens zu bejahen. Auf 23 Tafeln werden etwas über 300 Gefässformen gegeben, die zu ungefähr gleichen Teilen auf Deutschland und Italien — dies will „diesseits und jenseits der Alpen" besagen — entfallen. Geordnet sind sie nach dem Gesichtspunkt der Gebrauchsbestimmung: Amphoren, Urnen, Becher etc. Eine chronologische Ordnung liegt nicht vor. Das ist es ja auch eben, worin die Zusammenstellungen Hölder's durch die in den Rheinlanden arbeitende Specialforschung — Hettner, Koenen, Dragendorff — für Deutschland überholt ist. Diese Specialforschung aber desideriert einstimmig die Veröffentlichung des in Italien gefundenen Materials. Und so lange dieses nicht auf Grund von Beobachtungen ausgedehnter Nekropolen in gleicher Verarbeitung wie das deutsche gegeben werden kann, haben Hölder's Formentafeln ihren Wert. — Der Text giebt mancherlei Bemerkungen, die über die Frage der Form hinausgehen, und aus denen der Nacharbeitende hie und da Nutzen ziehen wird, z. B. positive Feststellungen über das Vorkommen dieser und jener Dekorationsart im Norden und Süden, so auch S. 10 f. die Zusammenstellung dessen, was der Verfasser in den zahlreichen, von ihm durchsuchten Museen an wirklich glasierter Ware gefunden hat etc. Wenn die Herausgeber um Nachsicht bitten wegen des Fehlens einer archäologischen Schulung, so darf dem gegenüber konstatiert werden, dass eine gute Anlage zu gewissenhafter statistischer Beobachtung vorliegt. Freilich sieht Hölder als Künstler, nicht als Historiker: er sieht vortrefflich, was an dem einzelnen Ding schön und nicht schön ist, aber er überblickt nicht den historischen Zusammenhang. So erkennt er nicht, dass das eigentlich Kunstvolle an den Formen der ihm gerade liebgewordenen römischen Töpfe Erbteil von den Griechen ist. Die Vorarbeiter dieser aber waren jene vorderasiatischen Kulturvölker, deren in der Schliemannsammlung erhaltener Töpferei Hölder eine so abfällige Bemerkung widmet. Gerade seine Formentafeln lassen z. B. erkennen, wie die in Italien gefundenen Gefässe fast durchweg eine befriedigende Stehkraft haben, die in Deutschland gefundenen aber nicht. Jene haben das von der griechischen Kunstvase, diese aber lassen ihre Verquickung mit der prähistorischen Bauernvase erkennen, die den Maximalumfang und damit den Schwerpunkt des Gefässes falsch legt, den unteren Teil des Gefässes zu schwach bildet, oder den Fuss nicht energisch genug nach aussen wendet. Ein solches Resultat aber stimmt mit den Beobachtungen der Specialforschung, die aus den Funden der Nekropolen jene Verquickung nachweist. Wenn Hölder S. 12 f. ausführt, dass die Tradition der Kunsttöpferei im Mittelaltar vollständig abgebrochen sein müsse, so spricht er damit eine ziemlich allgemein verbreitete Meinung aus; ich möchte aber meine gegenteilige Meinung hier dahin äussern, dass kleine Ehrenrettungen für das Mittelalter möglich sein werden, so z. B. der Nachweis, dass die Verzierung in Relief mit Hilfe von Formen, wenn auch nur in bescheidenen Grenzen, sich in die Renaissance hinübergerettet hat. *JOS. POPPELREUTER.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.




S: vdalricus
S: Blasius
S: erasmus:

DIE ST. BLASIUSKAPELLE IN KAUFBEUREN UND IHRE AUSSTATTUNG

ZUGLEICH EIN BEITRAG ZUR APT-SCOREL-FRAGE [1])

VON *FRIEDRICH HAACK*

Auf der mauerbewehrten Anhöhe, welche die ehemalige freie Reichsstadt Kaufbeuren im Westen begrenzt, erhebt sich — an die Stadtmauer unmittelbar angebaut — die St. Blasiuskapelle. Die Terrasse, auf der das Kirchlein steht, fällt nach Osten ziemlich steil ab und gewährt nach dort hinaus einen wunderhübschen Überblick über das freundlich und malerisch zugleich gelegene schwäbische Städtchen und darüber hinaus über weite, weite Felder, während am fernen Horizonte dunkle Nadelhölzer das reizvolle landschaftliche Bild kräftig abschliessen. [2])

Während die unten im Thal und im Gewühl des Marktes gelegenen Pfarrkirchen häufig im jeweiligen Geschmack der einzelnen Jahrhunderte umgebaut und neu ausgestattet worden sind, hat sich in den hoch- und abgelegenen Kapellen nicht selten das Alte und Ehrwürdige im Wechsel der Zeiten rein und unberührt bis auf unsere Tage herab erhalten. So auch in Kaufbeuren. Mit der schlichten alten Pfarr- oder Martinskirche drunten im Städtchen harmonieren ihre goldgleissenden neugotischen Altäre herzlich wenig; in der romantisch hoch droben auf dem Berge gelegenen St. Blasiuskapelle dagegen stimmt der plastische und Bilderschmuck mit dem kleinen Bau selbst auf das glücklichste überein. Wenn auch die Bilder, die Figuren und die Architektur aus verschiedenen Decennien des 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts herrühren, so trägt dennoch das Ganze den einheitlichen Charakter der spätgotischen Kunstperiode.

Die Kapelle, die sich im Westen an die Stadtmauer anlehnt, ist ein schlichter, durch Aussenstreben gestützter dreischiffiger Hallenbau mit eingezogenem Chor. Die sechseckigen Pfeiler des Langhauses tragen mittels einfach profilierter Gurten das schlichte Kreuzgewölbe, während der Chor ein etwas komplizierteres Netzgewölbe aufweist. Ein plastischer Fries umkränzt den Aussenbau, die Strebepfeiler ziert Masswerkornament, diejenigen des Chors laufen in Spitzhelme aus. Im Norden ist die Kapelle von einem gewaltigen Rundturm aus wesentlich früherer Zeit flankiert, der wohl zu Festungszwecken gedient haben mag. An der Südwestecke des Kirchleins befindet sich der einzige Eingang, vor welchem sich eine kleine Vorhalle erhebt. An dieser Vorhalle gewahren wir die in Stein gehauene Inschrift: »Anno dom. 1435 do ward volpracht diser kor do kaiser Sigmund regiert«, und am östlichsten Schlussstein des Chors lesen wir eine andere Inschrift: »Anno domini 1436 Jos. (wohl = Josephi) in die.« Am Triumphbogen endlich steht die Jahreszahl »1484«. Sighart (Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern, S. 467), der den »kor« der ersten Inschrift wortwörtlich genommen, die zweite Inschrift vermutlich übersehen und statt »1484« irrtümlich 1444 gelesen hat, setzt dementsprechend den Chor zwischen 1435 und 1444 an, während er urteilt, dass die »Schiffe etwa um 1420 vollendet« waren. Bei der Einheitlichkeit des Baues liegt aber kein Grund vor, die Schiffe so viel früher als den Chor anzusetzen. Dass dieser ein etwas komplizierteres Netzgewölbe besitzt, bietet dafür keinen Anhaltspunkt, denn das ist ja überhaupt die Regel. Da jener Vorbau, der die Inschrift trägt, sich an der dem Chor gerade entgegengesetzten Seite befindet, nehme ich an, dass das Wort: »kor« als pars pro toto in dem allgemeinen Sinne von Kirche genommen wurde, und halte es demnach für das Wahrscheinlichste, dass die Kapelle in einem Zuge gebaut und

---

1) Der Hochaltar und der übrige Schmuck der St. Blasiuskapelle ist in den Jahren 1895—1897 in München restauriert worden und hat dabei die Aufmerksamkeit kunstliebender Kreise in hohem Grade auf sich gezogen. Damals sprach der verstorbene Herr von Lützow den Wunsch aus, dass der St. Blasiusaltar in der Zeitschrift abgebildet und beschrieben würde. Auf diesen Wunsch geht im letzten Grunde die vorliegende Arbeit zurück.

2) Vgl. den mit mehreren Abbildungen versehenen Aufsatz über Kaufbeuren im laufenden Jahrgang der Zeitschrift »Bayerland«.

zwar im Jahre 1435 im Westen begonnen und am Josephstag, also am 19. März, 1436 im Osten voll-



Abb. 1. Die Aussendung der Apostel.

endet worden ist. Die Jahreszahl „1484" deutet dann irgend eine Verputzung oder dergleichen an, was um so wahrscheinlicher ist, als gerade um diese Zeit die grossen Tafelwerke entstanden sein müssen, welche zusammen mit dem Hochaltar im wesentlichen die Ausstattung der Kapelle bilden.

An der Westwand des Kirchleins, die sich in gleicher Flucht mit der Stadtmauer erhebt, gewissermassen deren Fortsetzung darstellt und infolgedessen fensterlos ist, erblicken wir ein langgestrecktes Tafel-

werk, das sich in drei Gruppen gliedert. Jede Gruppe besteht aus zwei horizontalen Reihen von je fünf kleinen Bildern gleichen Formates, welche uns die Schicksale der drei Heiligen Antonius, Ulrich und Erasmus erzählen. Über der Mitte jeder Gruppe erhebt sich in etwas grösserem Format das Brustbild des jeweiligen Heiligen mit der Unterschrift: „hie ist sant . . . und sin leben." — An der Nordwand des Langhauses, die an den Rundturm stösst und daher gleichfalls keine Lichtquellen besitzt, ist die Lebensschilderung des hl. Blasius in zwei horizontalen Reihen zu je zehn Bildern zu sehen. — An der Südwand des Langhauses, die durch zwei hohe spitzbogige Fenster unterbrochen wird, zieht sich hart unter diesen eine Reihe von zehn kleinen Tafeln hin. Über der östlichsten und westlichsten derselben erhebt sich je eine ebensolche kleine Tafel unmittelbar neben dem entsprechenden Fenster, und inmitten der beiden Fenster befindet sich endlich ein grösseres Gemälde, das die ganze Breite der Zwischenmauer einnimmt. Dieses letztere handelt von der „Aussendung der Apostel" (Abb. 1), die übrigen Tafeln von ihren Martyrien. Im Vordergrunde der „Aussendung" erblicken wir auf einem kleinen Teiche zwei Enten, die sich im Wasser widerspiegeln; ihnen gegenüber naht sich ein Vogel vorsichtig dem Wasser, während ein anderer, der schon gebadet hat, mit einem angelegten und einem ausgespreizten Flügel sich behaglich von der Luft austrocknen lässt. Diese genrehaften, der Natur getreu abgelauschten Motive machen den grössten Reiz dieses Bildes aus, aber auch die Landschaft ist nicht reizlos. Ferner scheint die „Stadt Jerusalem" mit den bunten gotischen Giebelhäusern das getreue Abbild einer mittelalterlichen deutschen Stadt, wahrscheinlich von Kaufbeuren selbst zu sein. Die von zwei Türmen flankierte Mauer mit dem daran stossenden Gebäude auf dem Hügel links besitzt sogar eine gewisse Verwandtschaft mit der Kaufbeurer Stadtmauer, ihren zwei Türmen und der St. Blasiuskapelle. Nur der runde phantastische Kuppelbau am Fusse des Berges diente dazu, die Illusion einer orientalischen Stadt in dem naiven mittelalterlichen Beschauer wachzurufen. — Diese „Aussendung der Apostel" ist ein liebenswürdiges Gemälde und keine schlechte Arbeit. Aber im übrigen sind die drei grossen Tafelwerke handwerksmässige Erzeugnisse, die von wüstem Spukglauben, widerlichen Hexenvorstellungen und mittelalterlicher Marterwollust erfüllt und daher eher kultur- als kunstgeschichtlich von Interesse sind. Ihrer stilistischen Beschaffenheit nach sind sie im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden, gerade wie die „Aussendung", die allerdings in einer Umrahmung aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts steckt. Da nun die Zahl „1484" am Triumphbogen des Chors darauf hindeutet, dass dieses Jahr für die Geschichte der Kapelle eine besondere Bedeutung hatte, so ist man wohl berechtigt, die drei grossen Tafelwerke und die „Aussendung" um 1484 anzusetzen.[1])



Abb. 2. Die Geburt Christi.

1) Der Schriftführer des historischen Vereins in Kaufbeuren, Herr Albert Rehle, dem ich auch an dieser Stelle für sein liebenswürdiges Entgegenkommen meinen besten Dank aussprechen möchte, hat mir mitgeteilt, dass im Jahre 1483 ein Maler Peter Hopfer in Kaufbeuren urkundlich vorkommen soll. Leider konnte er mir die Urkunde selbst nicht vorweisen, so dass ich sie nicht prüfen konnte. Ich gebe daher die Nachricht

Während alles bisher Besprochene den Durchschnitt mittelalterlicher Produktion in nichts übersteigt, bildet der Hochalter ein glänzendes Erzeugnis deutsch- gotischer Kunst (s. d. Lichtdrucktafel). Er prangt im reichsten Masswerkschmuck, er ist geziert mit zahlreichen Fialen, Krabben und Kreuzblumen in den charakteristischen Formen der spätesten Gotik. In der obersten Staffel des Hochaltars steht die Himmelskönigin, vom heiligen Christophorus und dem pfeildurchschossenen Sebastian flankiert. Darunter im Schrein des Altars in der Mitte der Schutzpatron der Kapelle, der heilige Blasius, links S. Udalricus (Ulrich) mit dem Fisch und rechts S. Erasmus mit Pfriemen unter den Nägeln. Zwischen dem Schrein und den Flügeln des Altars, die sich auf langen Angeln bewegen, steht auf hoher Konsole links die heilige Anna selbdritt und rechts der heilige Johannes im härenen Gewande. An dem Fell hängen noch der Kopf und die Füsse des Tieres. So lebendig hatte der mittelalterliche Künstler die Sache aufgefasst. Über den beiden Figuren schweben zwei geflügelte Engel. Auf den Flügeln sind vier wichtige Scenen des Marienlebens dargestellt: die Geburt Christi, die Anbetung der heiligen drei Könige, der Kindermord und die Flucht nach Ägypten. (Abb. 2—5.) Schliesst man die Flügel, so gewahrt man acht ernste Mannesgestalten, die Heiligen Magnus, Antonius, Martin, Nikolaus, Laurentius, Stephanus, Valentin und „Vastel“ (Sebastian). (Abb. 6—9.) Auf der Predella sieht man in der Mitte die Ausgiessung des heiligen Geistes und zu beiden Seiten heilige Jungfrauen, Katharina und Magdalena, Margaretha und Dorothea. Auf die Rückwand des Altarschreins ist eine Kreuzigung gemalt und darunter, an der Rückseite der Predella, befindet sich eine gemalte Kreuztragung.

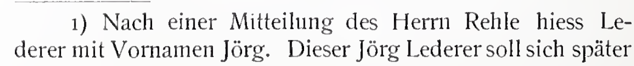


Abb. 3. Die Anbetung der heil. drei Könige.

Es dürfte wenig mittelalterliche Altäre geben, die einen derartigen Formenreichtum mit dieser Eleganz, diesem Geschmack und mit so glücklichen Verhältnissen verbinden. Das architektonische Gehäuse, das plastische Beiwerk, die Figuren und die Bilder bilden ein harmonisches Ganzes von prächtiger Wirkung, das als solches genossen und bewundert werden will.

Der Altar weist eine rückwärtige Inschrift auf, welche besagt: „die taffel ist gesetzt worden an unser liebe' frawen abatt als der engel den gruss bracht da man zallt 1518 und ist pfleger gewesen burgmaister hans weser uud blese (Blasius) honnold.“ Dieselbe Jahreszahl „1518“ wiederholt sich noch einmal vorn an dem Blattwerk unterhalb der Figuren der Heiligen Ulrich und Erasmus. Aus der Zeit von 1518 stammt auch der gesamte Altar mit der einen Ausnahme der beiden Engel der obersten Staffel und der beiden kleinen Figürchen an den Schmalseiten des Altarschreins, welche modern ergänzt sind, sowie mit der anderen Ausnahme der drei grossen Figuren im Mittelschrein. Da nun ein Kaufbeurer Bildhauer Lederer [1]) nach

mit Vorbehalt. Wenn sie richtig ist, so ist anzunehmen, dass die drei grossen Tafelwerke in Peter Hopfer's Werkstatt entstanden sind. — Dann ist aber — nebenbei bemerkt — auch andererseits anzunehmen, dass Peter Hopfer der Vater des berühmten „Daniel Hopfer von Kaufbeuren“ war. Vgl. *R. Vischer,* Studien zur Kunstgeschichte, S. 610.



1) Nach einer Mitteilung des Herrn Rehle hiess Lederer mit Vornamen Jörg. Dieser Jörg Lederer soll sich später

Nagler VII, S. 387 [1]) im Jahre 1515, nach anderer Angabe 1519, einen Altar in die Kirche zu Hindelang (im Landgericht Sonthofen) lieferte, und da es damals in der kleinen Stadt Kaufbeuren kaum zwei bedeutende Bildhauer gegeben haben dürfte, ist es wahrscheinlich, dass dieser Lederer auch den St. Blasiusaltar gearbeitet hat, sowohl den architektonisch-dekorativen Teil, als auch die einzelnen Figuren, so weit sie dem Anfang des 16. Jahrhunderts angehören. Es sind treffliche Schnitzereien, besonders der heilige Johannes und die Anna selbdritt von feiner Empfindung, rhythmischer Bewegung und erstaunlichem Formenverständnis; auch die darüber schwebenden Engel sind äusserst reizvoll in der Haltung und von grösster Holdseligkeit. Der Sebastian ist eine schön bewegte, anmutige Jünglingsgestalt, und Christophorus mit den absichtlich derb gegebenen Zügen, dem struppigen Bart- und Haupthaar und dem dicken Bäuchlein besitzt sogar einen Anflug von Humor. Die verhältnismässig unbedeutendste Arbeit ist die Maria in der Strahlenglorie, doch ist sie eben auf Fernwirkung berechnet.

Die nicht zu dem Hochalter gehörigen beiden Figuren des Johannes und des Sebastian an der unterbrochenen Ostwand des Langhauses, welche dieses vom Chor trennt, sind gleichfalls treffliche Arbeiten und gehören auch der Zeit von 1518 an.



Abb. 4. Der Kindermord.

Dagegen weisen die drei Figuren im Mittelschrein des Hochaltars in der befangenen Bewegung, in der manierierten Stellung und besonders in dem vielen kleinen Gefältel der Gewandungen auf das zweite Viertel des 15. Jahrhunderts hin. Zum Vergleich eignen sich die — allerdings etwas früheren — Figuren des Bayrischen Nationalmuseums in München Nr. 538—549 (abgebildet auf Tafel VII des Katalogs) aus der „Frühzeit des 15. Jahrhunderts“, ferner die etwas spätere Maria in Thalhausen (Abb. in den Kunstdenkmalen des Königreiches Bayern, Bd. I, Tafel 47), oder endlich die ungefähr gleichzeitige Maria in Hohenfurch (abgebildet ebenda Tafel 76). Da nun die Kapelle selbst 1435/36 erbaut wurde, so ist anzunehmen, dass auch unsere Figuren damals entstanden sind und bereits bei der Einweihung der Kapelle auf deren Altar geprangt haben.

An dem Bilderschmuck des Hochaltars kann man auf den ersten Blick drei verschiedene Hände unterscheiden. Die Predella hat ein durch und durch handwerkmässiger Künstler bemalt. An ihrer Rückseite stehen auf dem Fähnchen des einen Kriegsknechts an markanter Stelle die kräftig und charakteristisch gezogenen Buchstaben: „I. M.“, wahrscheinlich die Initialen jenes Malers. Denselben weiter nachzugehen wäre indessen wohl ebenso vergeblich, als der schlechten Qualität der Arbeiten halber zwecklos. Die „Kreuzigung“ an der Rückseite des Schreins ist eine bedeutend bessere Arbeit; das beste Stück der Altarmalereien bilden aber unstreitig die Flügelbilder.

Eduard Flechsig hat diese für ein Werk des Altholländers Jan van Scorel erklärt. Wilhelm Schmidt ist dieser Ansicht beigetreten und hat sie in einem kurzen Artikel in der Kunstchronik

in Kaufbeuren zu hohem Ansehen emporgeschwungen haben, 1530 und 1532 Stadtamtmann und 1531 einer der drei Ratsdeputierten gewesen sein, die den nachmaligen Kaiser Ferdinand bei seinem Einzug und Aufenthalt in Kaufbeuren aufwarten mussten.

1) *Nagler* geht hier offenbar auf *Raiser*, Auszüge aus den Beiträgen zur Beschreibung etc. des Ober-Donau-Kreises 1829, S. 4 Nr. 8, zurück.

(8. Jahrgang, Nr. 22) veröffentlicht. Ich muss daher zu dieser Zuschreibung Stellung nehmen und, um dies thun zu können, die ganze Apt-Scorel Frage hier erörtern.

In der Augsburger Gemäldegalerie befindet sich ein Triptychon, Nr. 47—51, die „Kreuzigung Christi" darstellend, der sogenannte Rehlinger Altar, weil er sich früher über der Gruft der Patrizierfamilie Rehling in der Dominikanerkirche zu Augsburg befand. Im Mittelbild unten rechts das Wappen der noch jetzt blühenden freiherrlichen Familie. Auf den rückwärtigen Flügeln die Jahreszahl 1517. (Abb. in den kunsthistorischen Bilderbogen, bei Woltmann und Woermann II, 415, bei Janitschek 148/9 und im klassischen Bilderschatz Nr. 1083 und 1060, photographiert von Höfle in Augsburg.) Dieses Werk galt von alters her als „Altdorfer". Wilhelm Schmidt entdeckte nun vor ca. 30 Jahren, dass ein der Königl. Universität München gehöriges Triptychon — jetzt leihweise in der älteren Pinakothek aufgestellt (Nr. 292a, photographiert von Hanfstängl und Bruckmann), sowie eine kleine, früher in Schleissheim, jetzt gleichfalls in der Pinakothek (Nr. 292) befindliche „Beweinung Christi" (klassischer Bilderschatz Nr. 387) von derselben Hand herrühren, wie jener Rehlinger Altar. Da er damals auf Treu und Glauben angenommen hatte, dass dieser von Altdorfer wäre, so schrieb er auch die beiden anderen Werke, den „Universitäts-Altar" und die „Beweinung Christi" dem Altdorfer zu. Diese Benennung fand dann in die gesamte kunstgeschichtliche Litteratur Eingang. So in Woltmann und Woermann's Geschichte der Malerei.



Abb. 5. Die Flucht nach Ägypten.

Ferner, im Jahre 1881, fand man auf einem grossen Altarwerk in Obervellach in Kärnten gelegentlich von Restaurierungsarbeiten die Inschrift: „Ioannes Scorel 9 hollandin 9 pictorie amator pingebat" nebst dem Entstehungsdatum 1520 und damit in diesem Altar selbst zum ersten Mal ein Werk von Scorel aus der Zeit vor seiner italienischen Reise. Auf Grund stilistischer Untersuchungen, die er an Ort und Stelle, in Obervellach selbst, angestellt, schrieb nun Wilhelm Schmidt, der seinen Jugendirrtum, Altdorfer betreffend, längst erkannt hatte, dem Scorel den Rehlinger Altar, den Universitätsaltar, die Beweinung Christi und ausserdem das Bildnis des Brixener Domherrn Dr. Gregorius Angerer im Ferdinandeum in Innsbruck zu (Abb. 10. vgl. Repertorium XII, S. 41—43).

Im schärfsten Gegensatz dazu erklärte im Jahre 1889 Alfred Schmid das Augsburger und die Münchener Bilder für schwäbisch und bezog die drei Buchstaben „APT" auf dem Kopfgeschirr des Maultieres der Kreuzigung auf den nach seinen Werken völlig unbekannten, aber urkundlich von 1486—1532 in Augsburg nachweisbaren Ulrich Apt, den Älteren. Diesem Künstler schrieb er jene drei Bilder, ausserdem eine Verklärung Christi in Kassel (abgebildet im Versteigerungskatalog der Sammlung Habich, Nr. 1, 1892) zu. Die Zusammengehörigkeit dieses letzteren Bildes mit den übrigen war schon früher von Wilhelm Schmidt und Adolf Bayersdorfer erkannt worden. — Wie nun die von ihm konstruierte Apt-Gruppe in den Augsburger Schulzusammenhang einzugliedern wäre, darauf ging Alfred Schmid in seinem kurzen Aufsatz (Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1889, Nr. 325, S. 3) nicht ein. Trotzdem wurde seine Taufe von der überwiegenden Anzahl der Kunsthistoriker, so auch von dem amtlichen Katalog der älteren Pinakothek bedingungslos anerkannt. Nur Wilhelm Schmidt trat dieser

Taufe auf das entschiedenste entgegen, indem er „APT" für Zierbuchstaben erklärte. Ich bitte seine Darlegungen im Repertorium XIII, S. 274 nachzulesen. Er hielt und hält daran fest, dass diese ganze Gruppe von Bildern dem Scorel gehört, dem er neuerdings auch noch die „Anbetung der heiligen drei Könige" im Louvre (Nr. 173. Photographiert von Braun, klassischer Bilderschatz Nr. 1203) zuschrieb, während er das diesem äusserlich gleichende und „Giltlinger" bezeichnete Bild im Besitz der Familie Hofmann in Augsburg (klassischer Bilderschatz Nr. 189) lediglich für eine Kopie des Louvre-Bildes erklärte (Kunstchronik, VIII. Jahrg., Nr. 22). — Zu den verschiedenen Streitfragen nehme ich folgendermassen Stellung.[1])

Die Augsburger Kreuzigung und die beiden Münchener Bilder haben mit Altdorfer nicht das Geringste zu schaffen. Es muss dies noch einmal ausdrücklich betont werden, weil Janitschek, nachdem die Werke diesem Künstler bereits abgesprochen waren, immer noch an dem Einfluss Altdorfer's festgehalten hat. Die Bilder haben mit denen Altdorfer's die reiche Vegetation, die schönen landschaftlichen Gründe und die zahlreichen Englein gemein, aber die Art, wie diese Dinge gegeben sind, die Behandlung und die Malweise sind von Grund aus verschieden. Davon kann man sich am besten in dem Kabinet V der älteren Pinakothek überzeugen, wo Bilder beider Kategorien beisammen hängen. Der herrliche Universitätsaltar übertrifft alles, was Albrecht Altdorfer geschaffen hat.



Abb. 6. Die Heiligen Antonius und Magnus.

Ferner, die „Beweinung Christi" und der Universitätsaltar rühren von demselben Meister her. Wer die beiden Originale nebeneinander betrachtet hat, muss dies zugeben und es ist auch noch von keiner Seite daran gezweifelt worden. Dagegen hält es Janitschek nicht für ebenso gewiss, dass auch die Augsburger „Kreuzigung" von diesem Meister gemalt worden ist. Und in der That ist die Übereinstimmung der Kreuzigung einerseits mit den beiden Münchener Bildern andererseits nicht so schlagend, wie diejenige dieser beiden letzteren untereinander. Die „Kreuzigung" steht qualitativ entschieden tiefer, sie besitzt nicht den schönen Linienfluss des Universitätsaltars und ist namentlich in der Perspektive recht unglücklich ausgefallen. So steht z. B. der Schimmel mit den Füssen vor und mit dem Kopf hinter dem Kreuz Christi. Ferner kleben die vielen Figuren sowohl aneinander als auch am Hintergrund. Dabei darf man aber auch nicht vergessen, dass der figurenreiche Augsburger Altar ein unvergleichlich schwierigeres Problem darbot, als die Münchener Gemälde. Sodann fehlt dem Augsburger Bilde sowohl der landschaftliche Hintergrund als auch die Vordergrundsvegetation völlig: zwei Dinge, die auf den Münchener Bildern eine sehr grosse Rolle spielen. Indessen erklärt sich dies aus dem Gegenstand. Es kam dem Künstler eben darauf an, die öde Schädelstätte zu charakterisieren. Andererseits besitzt der Augsburger Altar in den verschiedenartigsten Beziehungen eine so frappierende Ähnlichkeit mit den beiden Münchener Bildern, dass sie sich nur aus dem Walten derselben Künstlerhand erklären lässt. Man vergleiche die architektonischen Motive der Aussenflügel der beiden Altäre; die Gewänder der beiden Magdalenen, welche mit den Rosetten, den gezackten

1) Meine Bemühungen, auf archivalischem Wege etwas in dieser Sache zu erfahren, waren leider erfolglos, trotz meiner Versuche beim Allgemeinen Reichsarchiv in München, beim Augsburger Stadtarchiv und in Kaufbeuren.

Blättern etc. das gleiche Muster aufweisen; die Art, wie der Schleier bei beiden Magdalenen lasiert ist, wie er gerade über die Ecken der Augen herübergeht; den Kopf der Maria der Verkündigung mit demjenigen der Maria des Universitätsaltars; den Kopf des Matthias mit demjenigen des Mannes am Fusse des Kreuzes, welcher den Buben an der Hand hält, beide Köpfe zeigen auch die gleichen Bartstoppeln; den Kopf der Magdalena der Beweinung mit dem Kopf des Kriegsknechts am meisten rechts auf dem linken Flügel der Kreuzigung; die Augenwimpern und überhaupt die Haarbehandlung; die hellbraunen und die klaren blauen Augen; die Zeichnung der Füsse und Hände; endlich die grelle bunte helle Färbung.

Wer nach alledem noch an der stilistischen Übereinstimmung und an der daraus folgenden gleichen Herkunft der Bilder zweifeln kann, ziehe zum Vergleich die Kasseler „Verklärung" herbei. Diese besitzt im Landschaftlichen und besonders im Vegetabilischen eine sofort in die Augen springende Verwandtschaft mit den beiden Münchener Bildern, andererseits in Gesten, Stellungen und Gewandmotiven eine ebensolche mit dem Augsburger Bild. Man vergleiche z. B. den rechten Ärmel des Johannes und den linken Ärmel des Petrus der Verklärung mit dem rechten Ärmel des dickbäuchigen Mannes unmittelbar links (v. B. a.) vom Kreuz Christi; die rechte Hand des Elias mit der linken Hand des Kriegsknechts, der seinen Kameraden an den Haaren zaust; endlich diesen letzteren mit den fünf ausgespreizten Fingern der rechten Hand mit dem knieenden Johannes der Verklärung. Man vergleiche andererseits die perückenartige Haarbehandlung des Johannes der Beweinung mit der des Johannes der Verklärung. Nach alledem ist die Verklärung von derselben Hand wie die Kreuzigung, und auch von derselben wie die Münchener Bilder. Daraus ergiebt sich mit logischer Notwendigkeit, dass auch die Münchener Bilder und die Kreuzigung von derselben Hand sind. Dies glaube ich sicher bewiesen zu haben, und daran hat auch ausser Janitschek noch niemand einen Zweifel geäussert. — Zur Vereinfachung nenne ich die bisher behandelten Bilder die Aptgruppe.



Abb. 7. Die Heiligen Martin und Nikolaus.

Nun aber gehe ich einen Schritt weiter und behaupte mit Wilhelm Schmidt im Gegensatz zu der herrschenden Meinung, dass diese ganze Aptgruppe mit der Augsburger Kunst auch nicht das Geringste zu schaffen hat, sondern durchaus niederländischen Charakter trägt. Janitschek muss dies bereits gefühlt haben, nur drückt er sich viel zu zaghaft aus, wenn er sagt, dass der Schöpfer des Universitätsaltars „mit der niederländischen Malerei vertraut" war. Nein, die Aptgruppe bekundet nicht nur niederländische Einflüsse, sondern sie ist durch und durch von niederländischem Geiste durchtränkt. Es zeigt sich dies in allem und jedem, im innersten Wesen wie im rein Äusserlichen. Grau in grau gemalte Aussenflügel wie beim Rehlinger und beim Universitätsaltar kommen, worauf Wilhelm Schmidt schon hingewiesen hat, wohl in Oberdeutschland vor, aber sie sind in den Niederlanden die Regel. Es geht dies im letzten Grunde auf den Genter Altar der Brüder van Eyck zurück. Das Augsburger Bild zeigt sogar denselben Vorgang auf den rückwärtigen Flügeln, wie der Genter Altar: die Verkündigung Mariä, und auch

die Auffassung ist genau die nämliche. Ferner, die Anordnung der ruhig dastehenden Figuren, die eine neben der anderen, wie beim Universitätsaltar, ist nicht in Oberdeutschland, sondern im Norden üblich, z. B. beim Kölnischen Meister des Bartholomäus (ältere Pinakothek in München Nr. 48—50).[1]) Auch die Mauer, die sich hinter den vier Personen des Universitätsaltars befindet, und die der Gegenstand durchaus nicht verlangt, erinnert an den ein Stückchen heruntergelassenen Teppich der Bartholomäusbilder. Wie hier infolge des trennenden Teppichs, so ist dort infolge der Mauer ein anderer perspektivischer Standpunkt für den vegetabilischen Vordergrund und den landschaftlichen Hintergrund genommen worden. In der Landschaft ist wiederum die ganz eigentümliche Art die Wege zu geben echt niederländisch. Man vergleiche in dieser Beziehung den Universitätsaltar mit den Bildern von Mostaert. Ebenso specifisch niederländisch erscheint mir das Gatter, das auf dem Universitätsaltar allein zweimal vorkommt und überhaupt auf nordischen Bildern üblich ist, während es sich so auf oberdeutschen kaum oder doch nur höchst selten finden dürfte. - Niederländisch ist ferner auf dem Universitätsaltar die Spukhöhle, die schon an Hieronymus Bosch oder den Höllenbrueghel gemahnt; niederländisch sind auch die schindelgedeckten Bauernhäuser mit den weit herabgehenden Giebeldächern und den vielen kleinen Fenstern nebeneinander. Derartige Bauernhäuser finden sich auf einer Unzahl „nordischer" Bilder, während sie auf oberdeutschen in der Art kaum je vorkommen dürften. Darauf hat der Architekt Gröschel hingewiesen, Kunstchronik III, 513. Derselbe macht auch auf das specifisch niederländische Motiv des Schlosses inmitten des Sees aufmerksam, wie es so recht charakteristisch auf dem Mittelbild des Universitätsaltars gegeben ist. Ähnlich erblicken wir dieses Schloss im See z. B. beim Meister des Todes Mariä, einem Meister, der überhaupt in mancher Beziehung die Vorstufe zu dem Künstler der Aptgruppe darstellt. – Wie sehr das Schloss im See specifisch niederländisch genannt zu werden verdient, geht auch daraus hervor, dass in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der niederländischen Gartenbaukunst ein Gartenhäuschen in einem kleinen Weiher Mode wurde.[1]) Echt niederländisch ist auch die Pracht der Frauengewänder, die bei den Oberdeutschen entschieden nicht in demselben hohen Grade hervortritt, namentlich nicht bei tragischen Vorgängen, wie bei der Kreuzigung und bei der Beweinung. Der Edelsteinbesatz am oberen Kleidrande der Maria des Universitätsaltars ist auch niederländisch, ich erinnere an Jan van Eyck. Ebenfalls „nordisch" ist der Brustausschnitt der Maria der Verkündigung und der Margarete. Die feine Einfassung des Brustausschnittes, die mit einer



Abb. 8. Die Heiligen Laurentius und Stephanus.

1) Es ist in diesem Zusammenhang gerechtfertigt, gerade so gut auf niederdeutsche wie auf niederländische Bilder hinzuweisen, denn diese bilden ja mit jenen eine geschlossene Gruppe gegenüber den von Grund aus verschiedenen oberdeutschen Bildern. — Ich fasse daher niederländische und niederrheinische Bilder hier als „nordische" zusammen.

1) Vgl. *Dohme*, Geschichte der deutschen Baukunst, S. 381 Anm.

Borte zur Taille herabführt, wie auf dem Bilde der heiligen Margarete, kommt öfters auf nordischen, nie auf oberdeutschen Bildern vor. Ebenso verhält es sich mit den Hauben der beiden Magdalenen und mit dem ausserordentlich charakteristischen Ohrenschmuck der heiligen Margarete.

Zu diesen mehr äusserlichen Merkmalen treten dann einige bedeutsame innere Gründe hinzu: die metallische Gewandbehandlung, die eckige Modellierung, die bunte grelle helle Färbung — die in Summa plastische Anschauung. Es sind dies Dinge, welche für die niederländische Art eminent charakteristich sind, während sich z. B. unter allen altdeutschen Schulen gerade die Augsburger am meisten durch weiche Modellierung, durch ein verhältnismässig fein entwickeltes Helldunkel, durch einen dunkleren Gesamtton — durch eine malerische Anschauung auszeichnet. Es liegt dies zum grossen Teil an dem italienischen, an dem venetianischen Einfluss, den jene Schule wie keine andere erfahren hat. Die gesamte Augsburger Malerei war im zweiten Decennium des 16. Jahrhunderts von italienisch-venetianischen Einflussen durchtränkt, bei der Aptgruppe aber ist davon auch nicht der leiseste Hauch zu spüren. Sehr klar äussert sich der venetianische Einfluss z. B. in den Prunkarchitekturen und in den prächtigen Arkaden Burgkmair's, die sich stets durch eine bedeutende Tiefenentwicklung auszeichnen und zu denen die schlichten flachen Bogenstellungen auf den rückwärtigen Altarflügeln der Aptgruppe den denkbar grössten Gegensatz bilden. Andererseits äusserst sich die niederländische Härte und Starrheit sogar in den Gräsern und Kräutern, die mit ihren langen Stengeln senkrecht emporstarren und darin viel eher dem Vegetabilischen etwa bei Memling oder beim Meister des Marienlebens ähneln, als der weichen Art der Behandlung bei Altdorfer oder gar bei dem Schwaben Burgkmair, vgl. z. B. dessen in dieser Beziehung sehr charakteristisches Bild: Johannes auf Patmos (ältere Pinakothek in München Nr. 222). Nahe verwandt in Bezug auf das Vegetabilische ist unserer Gruppe auch das niederländische „Cornelisz“ genannte Bild, Nr. 12 der Wiener Sammlung Goll (Abb. im Versteigerungskatalog 1897). Endlich weisen die Bilder der Aptgruppe auch durchaus niederländische Kopftypen auf. Der mittlere der drei raufenden Kriegsknechte des Rehlinger Altars wird jeden unbefangenen Beschauer lebhaft an Brouwer und Teniers erinnern. — Nach dieser Fülle von Einzelheiten der verschiedensten Art wird es erlaubt sein, auch auf den Gesamteindruck der Aptbilder hinzuweisen. Wer mit offenen Augen die Beweinung und den Universitätsaltar im Kabinet V der älteren Pinakothek in München oder den Rehlinger Altar in dem grossen altdeutschen Saal der Augsburger Galerie betrachtet hat, wird mir zugeben, dass diese Sachen sich von allen den sie rings umgebenden Werken der Oberdeutschen, speciell der Augsburger Schule auf das allerschärfste unterscheiden und einen durchaus niederländischen Gesamteindruck machen.

Abb. 9. Die Heiligen Valentin und Sebastian.

Die Summe aller dieser von einander so verschiedenartigen Gründe beweist zur Evidenz, dass die Aptgruppe in niederländischem Geiste gemalt ist.

Wie aber erklären sich nun die drei Buchstaben „APT“? — Ich schicke voraus, dass gar kein Grund vorliegt, an ihrer Echtheit zu zweifeln. Wilhelm Schmidt erklärt diese Buchstaben für Zierbuchstaben und weist

nach, dass damals die altdeutschen Meister nie signierten, ohne ihrem Namen den Vornamen oder wenigstens dessen Anfangsbuchstaben voranzusetzen. Wie richtig dies ist, kann man an der Hand der verschiedenen Galeriekataloge nachprüfen. Ausserdem könnte man W. Schmidt's Gründen noch hinzufügen, dass die drei Buchstaben mit gelber Farbe und in ganz zitteriger Weise mit dünnen Strichlein gemalt worden sind, während die altdeutschen Meister ihre Bezeichnungen in Schwarz und in kräftigen energischen Strichen hinzusetzen pflegten. Aber trotzalledem bleibt die Übereinstimmung dieser drei Buchstaben auf dem für Augsburg gemalten Bilde mit dem Namen von nicht weniger als vier urkundlich im Jahre 1516 bezeugten Augsburger Malern [1]) im höchsten Grade auffallend, um so mehr als sich sonst auf dem ganzen grossen Rehlinger Altarwerk kein Zierbuchstabe mehr findet. Dass ferner Ulrich Apt der Ältere nicht etwa bloss ein Anstreicher, sondern wirklich ein Künstler gewesen, beweist der Umstand, dass er „zwelffer" war und dass ihm die „Zechpflege von S. Moritz am 11 Oktober 1509 300 fl."[2]) zahlte, eine für die damalige Zeit doch gewiss beträchtliche Summe. Andererseits muss ich Wilhelm Schmidt wieder darin zustimmen, dass der alte Apt, der seine künstlerische Ausbildung spätestens um 1480 erhalten, ein so reifes Werk, wie den Rehlinger Altar, nicht gemalt haben kann. Alfred Schmid hatte sich wegen der „Härte des Stils" Ulrich Apt den Älteren ausgesucht. Der Rehlinger Altar ist aber ein durch und durch reifes Werk, die Härte des Stils erklärt sich aus einem ganz anderen Grunde, nämlich aus dem niederländischen Kunstcharakter. Nun kämen noch die drei anderen Apt in Betracht: Michel, Jakob und Ulrich der Jüngere. Wilhelm Schmidt hält es für unmöglich, dass gegen den Ausgang des 15. Jahrhunderts junge Künstler aus Oberdeutschland und namentlich von Augsburg aus nach den Niederlanden und nicht nach Italien, dem damaligen gelobten Lande der Kunst, gewandert sein sollten. Gewiss darf dieses Argument nicht unterschätzt werden, aber völlig ausschlaggebend erscheint es mir dennoch nicht. Ebenso wenig als das andere an sich gleichfalls bedeutsame Argument, welches W. Schmidt anführt, dass von einem so bedeutenden Manne, wie Apt gewesen sein muss, wenn er jene Gruppe von Bildern gemalt hat, sich keine lebendige Kunde auf die Nachwelt fortgepflanzt hat, wie etwa von den Holbein, Burgkmair u. s. w. In Summa halte ich es für sehr unwahrscheinlich, aber nicht für unmöglich, dass die drei Buchstaben eine Künstlerinschrift vorstellen. Wenn ja, dann müsste dieser Apt nach den Niederlanden gewandert, dort künstlerisch zum Niederländer geworden, in seine Heimat zurückgekehrt und hier der niederländischen Art treu geblieben sein. Auch dies ist ja äusserst unwahrscheinlich, wenn auch nicht undenkbar. Schon Janitschek hat an einen gewanderten Augsburger Künstler gedacht. Auf alle Fälle erscheint es mir durchaus unbegründet, die Verfertigung jener Bilder durch den Augsburger Maler Apt und noch dazu durch Ulrich Apt den Älteren (thätig 1486—1532) für eine feststehende historische Thatsache zu erklären, wie dies heute allgemein geschieht.

Das Bildnis des Angerer halte ich wegen der Härte der Gewandung und der Modellierung gleichfalls für eine niederländische Arbeit. Ebenso die Anbetung im Louvre. Der Kopf der Maria, ihr Prachtgewand mit dem Hermelinbesatz an den Ärmeln, mit dem charakteristischen Brustausschnitt und der noch mehr charakteristischen Einfassung desselben, die ganze Art, wie die Maria seitwärts vor dem Thron placiert ist, (vgl. ältere Pinakothek in München 47), die Härte der Gewandgebung z. B. bei den beiden Engeln und endlich die Architektur im Hintergrunde spricht dafür. Doch bin ich meiner Sache diesen beiden Bildern gegenüber nicht so gewiss, weil ich sie nur in Photographieen kenne, während ich bisher nach Autopsie geurteilt habe. Dagegen bin ich mit W. Schmidt im Gegensatz zu den Herausgebern des klassischen Bilderschatzes fest davon überzeugt, dass die Anbetung im Besitz der Familie Hofmann in Augsburg nur eine Kopie des Louvrebildes ist, und zwar eine herzlich schlechte Kopie. Dem Manne, der so wunderbare Porträtköpfe zu stande brachte, kann ich eine so flaue Arbeit nicht zutrauen. Ein solcher Unterschied von Grund aus lässt sich auch aus Übermalungen und dergleichen nicht erklären!

Um endlich auf den St. Blasiusaltar zurückzukommen, so machen auch dessen Flügelbilder einen niederländischen Eindruck. Auch sie zeigen eine helle bunte unharmonische Färbung, die mit der schwäbischen Art kontrastiert und auf den Norden hinweist. Ebenso die harte eckige Gewandbehandlung. Ferner im einzelnen das „nordische" Haus auf dem Kindermord und das Prachtgewand der Maria mit dem charakteristischen Brustausschnitt und mit dem Hermelinbesatz an den Ärmeln sowie am unteren Gewandrande. Allerdings muss ich zugeben, dass mir das Niederländische hier nicht so unbedingt und über allen Zweifel erhaben, wie bei der Aptgruppe, entgegentritt. Überhaupt lassen sich diese Flügelbilder sehr schwer kunstgeschichtlich bestimmen, weil sie zur Hälfte — von der Hand des Restaurators herrühren. Allerdings hat sich dieser den vorhandenen alten Teilen auf das strengste und peinlichste anbequemt.

Wilhelm Schmidt will nun alle diese Werke — die Aptgruppe, das Louvrebild, den Angerer und

1) Vgl. Die „Quellen zur Kunstgeschichte von Augsburg" in *Robert Vischer's* Studien zur Kunstgeschichte.

2) Vgl. *Vischer*, a. a. O. S. 567 und 580.



Abb. 10. Portrait des Gregorius Angerer. Innsbruck, Ferdinandeum.

unsere Flügelbilder — unter einen Hut bringen, er schreibt sie, wie oben bereits erwähnt, dem Altholländer Jan van Scorel zu wegen ihrer stilistischen Übereinstimmung mit dem Obervellacher Altarwerk. Er führt dafür verschiedene Gründe an, die gewiss im höchsten Grade beachtenswert sind (vgl. die Aufsätze im Repertorium). Diesen Gründen könnte man noch eine allgemeine Erwägung hinzufügen: die Bilder sind sämtlich nicht in den Niederlanden entstanden, da sie nicht auf Eichenholz sitzen, andererseits tragen sie niederländischen Kunstcharakter. Nun war Scorel ein niederländischer Künstler, der in Oberdeutschland gearbeitet und sich auch — wie natürlich — der einheimischen Holzart bedient hat, was alles der Obervellacher Altar schlagend beweist. Dies spricht dafür, dass er jene Bilder gemalt hat. Aber trotz alledem, trotz der von W. Schmidt angeführten Gründe, kann ich mich doch seiner Zuschreibung nicht anschliessen. Trotz eifrigsten, immer und immer wieder von neuem aufgenommenen vergleichenden Bilderstudiums konnte ich keine ausschlaggebenden Gründe für die Zusammengehörigkeit der Bilder miteinander und für ihre Übereinstimmung mit dem Obervellacher Altarwerk finden. Gewiss, es sind allerlei Ähnlichkeiten vorhanden, aber diese können auf Zufall beruhen, sie bestehen auch grossenteils in dem allgemein Niederländischen. Dabei muss ich allerdings ausdrücklich bemerken, dass ich das Obervellacher Altarwerk nur in einer mangelhaften Photographie studieren konnte. Aber schon diese lässt erkennen, dass die Obervellacher Bilder qualitativ hoch über allen den übrigen stehen. Wo sehen wir sonst ein so seelenvolles Antlitz, wie dasjenige der Obervellacher Maria? — Wo erblicken wir sonst ein so entzückendes Kindlein, wie dasjenige, welches die Frau am weitesten rechts auf dem Arm hält?! — Und wie der Obervellacher Altar hoch über den anderen Bildern steht, so stehen die Kaufbeurer Altarflügel, wenn es auch an sich tüchtige Arbeiten sind, tief unter all den übrigen Gemälden. Wie hölzern und langweilig sind z. B. die Gruppen auf den rückwärtigen Flügeln gegenüber dem herrlichen Linienfluss des Universitätsaltars! — Man vergleiche alle die Bischöfe des Kaufbeurer Altars mit dem einen Bischof Narcissus auf dem Universitätsaltar. Es lässt sich da ein qualitativer Unterschied erkennen, der durchaus gegen dieselbe Künstlerhand spricht.

Das Bildnis des Angerer besitzt allerdings sowohl in den Gewandmotiven, als auch besonders im Kopf selbst anscheinend eine grosse Ähnlichkeit mit der Aptgruppe. Wenn man aber genauer hinsieht, ist kein Kopf dieser ganzen Gruppe so gut beobachtet, so scharf individualisiert und so vortrefflich modelliert, wie dieses Bildnis.

Ferner besitzt die Kaufbeurer „Anbetung“ mit dem Louvrebild eine merkwürdige Ähnlichkeit. In der ganzen Komposition, in der Maria und ihrer Kleidung, im Kopf des alten knieenden Königs. Dieser trägt auf dem Kaufbeurer Bilde dasselbe Kostüm, wie der dicke König auf dem Louvrebilde, während der Mohrenkönig dieses letzteren seinen Rock mitsamt der Halskette an den bärtigen König des Kaufbeurer Bildes abgegeben zu haben scheint. Endlich der Stern oben ist genau der gleiche. Diese Ähnlichkeit kann nicht auf Zufall beruhen. Sie erklärt sich wohl am einfachsten daraus, dass der schwächere Meister des Kaufbeurer Bildes sich an das Louvrebild angelehnt hat.

* * *

Ich resümiere die Resultate meiner Untersuchung: der Rehlingeraltar, der Universitätsaltar, die Beweinung Christi und die Verklärung sind von einer Hand.

Diese Gruppe hat weder mit der Altdorfer'schen, noch mit der Augsburger Kunstweise das Geringste zu schaffen, sondern sie ist in durchaus niederländischem Geiste gemalt.

Die Frage nach dem Schöpfer dieser Gruppe ist noch nicht beantwortet.

Es ist unwahrscheinlich, dass ein Augsburger Maler Apt diese Gruppe von Bildern gemalt hat.

Wenn es trotzdem der Fall war, so war es jedenfalls nicht Ulrich Apt der Ältere.

Wenn ein Augsburger Maler Apt diese Bilder gemalt hat, so hat er jedenfalls in den Niederlanden gelernt.

Das Bild der Familie Hofmann ist eine sehr schlechte Kopie des Louvrebildes.

Dieses Louvrebild, das Bildnis des Angerer und die Flügel des Kaufbeurer Altars sind wahrscheinlich niederländische Arbeiten.

Ich kann mich nicht davon überzeugen, dass alle diese Bilder von Jan van Scorel herrühren.



Schnitzfries aus der Fraumünster-Abtei in Zürich

DAS SCHWEIZERISCHE LANDESMUSEUM IN ZÜRICH

VON *J. RUDOLF RAHN*

(Schluss.[1])

DAS Landesmuseum ist zur Aufnahme schweizerischer Altertümer bestimmt, und es soll neben dem, was die Phasen der allgemeinen Kulturentwicklung zeichnet, vor allem zur Veranschaulichung von Kunst und Gewerbezweigen dienen, in welchen die heimische Art ihren Ausdruck empfing.

Schon das 13. Jahrhundert hat dergleichen hervorgebracht. Es war von den Backsteinen die Rede, die malerisch gruppiert im Westflügel liegen. Sie rühren von Bauten her und ahmen in Form und Grösse die Werkstücke und Gliederungen nach, deren sich die romanische und frühgotische Hausteinarchitektur bediente. Es giebt Stücke darunter, wie sie die moderne Technik in gleicher Grösse nicht mehr herstellt. Neben Fensterbänken kommen Pfosten und Keilsteine von Bögen, Basen, Säulenteile und gekuppelte Kapitäle vor; auch Gurtgesimse und Fensterchen sind erhalten. Und gerade so kraftvoll wie ihre Gesamtform ist der Zierat, der über und über diese Stücke schmückt. Er ist reliefartig mit hölzernen Modellen aufgepresst, die eine Musterkarte der besten Stilproben wiedergeben: Heraldisches und Ornamente, Unholde und was die Tierfabel erzählt, wechseln in unerschöpflicher Fülle ab; an die neunzig Model sind nachgewiesen. Die Fundorte weisen auf einen bestimmten Ausgangspunkt dieser Technik hin, auf das Stift Sankt Urban, das zu Ende des 12. Jahrhunderts in dem heutigen Kanton Luzern gegründet worden ist. Von dort ging ihre Verbreitung über die Nachbargebiete aus, wo neue Schulen auf eigene Praktiken und teilweise auch zu einem besonderen Formenwesen kamen. Ist diese Technik als eine autochthone anzusprechen, oder haben Beziehungen zur Fremde den Cisterciensern von Sankt Urban ihre Kenntnis vermittelt? Der Nachweis ähnlicher Werke ist ausser der Schweiz noch nicht erbracht; er mag zu den dankbaren Aufgaben künftiger Forscher zählen. Was zu den Vorarbeiten gehört, hat die Leitung des Landesmuseums besorgt; sie hat, was aufzutreiben war, nach festem Plane geordnet, einen jungen Gelehrten, Herrn Professor Dr. Joseph Zemp, zum Historiographen berufen[1]) und diesem praktischen Forscher die Mittel zu Nachbildungen gewährt, welche einen Begriff von der ursprünglichen Wirkung ganzer Architekturen geben.

Volle Eigenart prägt sich in dem spätgotischen Nachlasse aus. Er ist durch Hausrat, einzelne Bauteile und sechs Zimmer vertreten, deren Schmuck und Ausrüstung ein treues Bild der mittelalterlichen Wohnlichkeit giebt. Bis aufs einzelnste ist darauf Rücksicht genommen, was vor allem den Studien zu danken ist, die Zemp in seinem Werke über die schweizerischen Bilderchroniken gesammelt hat. Unter den Zierden heben sich die Flachschnitzereien hervor, die durch musterhafte Proben vertreten sind. Was sonst noch davon zu haben ist, wird bald ein Gegenstand eifriger Nachfrage sein, denn an Frische kommt der Schweizer Arbeit keine andere gleich. Nicht vor der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts tauchen die Erstlinge dieser Technik auf, und schon mit dem Jahre 1578 schliesst die Folge der datierten Werke ab. Es ist auch die Verbreitung der Flachschnitzerei

1) Vgl. Zeitschr. für bild. Kunst. N. F. IX. S. 225.

1) Seine Abhandlung ist ein Beitrag zu der Festschrift, welche demnächst unter dem Titel „*Festgabe auf die Eröffnung des schweizerischen Landesmuseums in Zürich*" am 25. Juni. Zürich, Selbstverlag des Landesmuseums. 1898 erscheinen wird. Folgendes ist ihr Inhalt: *H. Angst,* Die Gründungsgeschichte des schweizerischen Landesmuseums. *H. Pestalozzi,* Der Bau des schweizerischen Landesmuseums. *J. Heierli,* Die Chronologie in der Urgeschichte der Schweiz. *R. Ulrich,* Die Gräberfunde von Molinazzo-Arbedo und Castione bei Bellinzona. *J. Zemp,* Die Backsteine von S. Urban. *J. R. Rahn,* Über Flachschnitzereien in der Schweiz. *H. Zeller-Werdmüller,* Zur Geschichte des Zürcher Goldschmiedehandwerks.



Schnitzfries aus der Fraumünster-Abtei in Zürich.

keine grosse gewesen, ihre Grenzen stimmen fast mit denen des deutschen Sprachgebietes überein. Um so vielseitiger sind die Aufgaben gewesen, die ihr in kirchlichem und weltlichem Dienste, zum Schmuck von Bau und Hausrat und auch von kleineren Gegenständen geboten wurden. Zumeist in Friesform, aber auch über grössere Flächen verbreitet, hebt sich die Zeichnung als ein glattes Relief von dem ausgehobenen Grunde ab, so dass ein dauerhafter und wirksamer Schmuck sich leicht und billig erstellen liess. Durch die schwunghafte Geschlossenheit der Lineamente, durch Reichtum der Erfindungen und den sicheren Takt, der sich in einer meistens sparsamen Polychromie bewährt, kommen einzelne Werke den vornehmsten Proben spätgotischer Ornamentik gleich. Mit der Keckheit des Vortrages hält die der Einfälle in Bild und Worten Schritt; es fügen sich ergötzliche Scenen in die Ornamentik hinein und neckische Bandgewinde mit Inschriften, die ebenso launig von Weisheit handeln, wie ihr Ton über geistliche Dinge der rückhaltloseste ist.

Es giebt wenige Flachschnitzereien, in denen die Renaissance zur vollen Geltung gelangt; sie hat andere Praktiken ausgebildet und ein Prinzip der Gliederung entwickelt, das Wand und Decke des bestimmtesten architektonisiert.

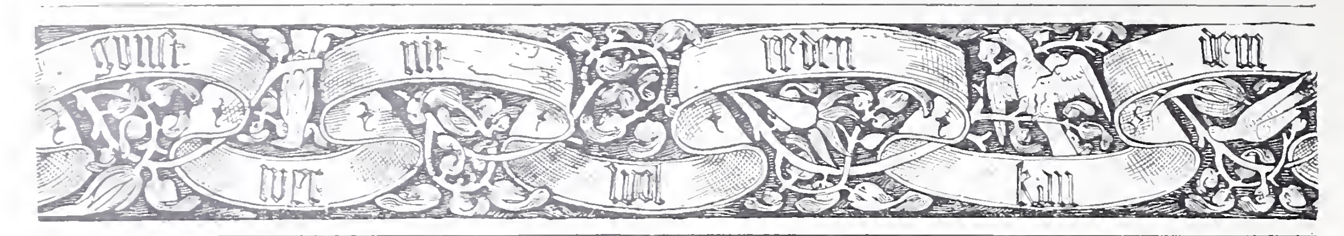
Die Schweiz ist überreich an solchen Schöpfungen gewesen, sonst wäre die Folge von Zimmern und Sälen nicht zu stande gekommen, die neben den mancherlei Besonderheiten lokalen Geschmackes die Entwicklung des Innenbaues durch drei Jahrhunderte überschauen lässt. Es kommen prächtige Stücke darunter vor: ein 1585 datierter Saal, der aus dem Pestalozzahause in Chiavenna stammt (Abb. S. 233) und neben seinen Nachbarn hüben und drüben die stolze Weiträumigkeit und Formengrösse, die der Südländer liebt, in gesteigertem Masse zum Ausdrucke bringt. In gleichem Gegensatze stehen zwei nahe Räume; die Ehrenstube aus dem Seidenhof, die der reichste Kaufherr Zürichs zu Ende des 16. Jahrhunderts mit allem Aufwande delikatester Arbeit hat schmücken lassen (Abb. Lichtdruck in Heft 10), und das Zimmerchen aus Wiggen, einem oberhalb Rorschach gelegenen Edelsitze von 1582. Hier ist in Formen, Stoff und Zier das sparsamste Mass gewahrt und doch ein Raum geschaffen, der alle Forderungen nach edler Gestaltung und traulichem Dasein erfüllt.

Es haben Stimmen verlautet, die von Raubbau sprachen. Das trifft nicht zu; denn diese Zimmer und ihre Zierden würden eben einfach ins Ausland geraten sein, wenn das Landesmuseum sie nicht erworben hätte. Nicht eines davon ward sicherem Gewahrsam entlockt, wohl aber haben sie alle eine Stellung und Behandlung gefunden, die ihren Wert dem früheren gegenüber zum mindesten ebenbürtig macht. Was vordem durch Sorglosigkeit und Entfernung namhafter Teile, durch fremde Zusätze und plumpen Anstrich geschädigt worden ist, haben geschickte Hände unter kundiger Leitung wieder gut gemacht, und stets hat die Rücksicht auf Integrität der ursprünglichen Wirkung die Wahl des Standortes, Gestaltung des Raumes und das Verhältnis der offenen zu den geschlossenen Teilen bestimmt. Nichts echteres lässt sich darum denken, als der Genuss, den eine Runde gewährt durch die Gänglein und Gänge, die bald an klösterliche Geheimnisse erinnern, bald hoch und weit zur Schaustellung dienen, und dann wieder von Zimmer zu Zimmer, wo nicht nur die Abgeschlossenheit der Kulturbilder, sondern ebensosehr das Wohlige und der Ausblick in lauter Grün erfreut.



Schnitzfries aus dem Beinhaus von Steinen.

Die Schweiz ist nie eine Heimat monumentaler Kunst gewesen. Dafür haben die Verhältnisse zu einer blühenden Entwicklung des Kunsthandwerkes und des kleinkünstlerischen Betriebes gerufen. Er hat seit der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts allen Ständen und Existenzen gedient, denn so schmuck wie im Rathause, den Zunft- und Schützenstuben sah es im bürgerlichen Sitze aus. Auch in ländlichen Kreisen hatte sich das Kunstbedürfnis so weit vererbt, dass Glasgemälde die Bauernstube zierten und



Schnitzfries aus der Fraumünster-Abtei in Zürich.

der Hausrat sich nicht mehr mit der Gebrauchsform beschied. Einzelnen Kunstzweigen hatte sich ein Wirkungsgebiet eröffnet, das die Produktion ins Ungemessene steigen liess und dass Anerkennung und Nachfrage über die Landesgrenzen hinausgegangen sind. Ein Reichtum sondergleichen ging aus diesem Schaffen hervor, von dem der Besitz des Landesmuseums nur eben einen schwachen Abglanz giebt.

Im häuslichen Dienste hat die Kunst seit dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts ihr Bestes geschaffen und dabei auch anregend in die Ferne gewirkt. Peter Flötner's Intarsienbuch ging 1549 aus Zürich hervor. Auch andere Kunstbücher sind hier erschienen. 1561 eine Sammlung von architektonischen Entwürfen in der Gessner'schen Officin, 1567 bei Christoph Froschauer Hans Blum's Buch „Von den fünf Säulen“, und noch etwas später „Ein kunstreich Buch von allerlei antiquiteten“. Wieder ein Zürcher ist Gabriel Krammer gewesen, dessen „Schweiffbüchlein“ mehrere Auflagen erlebte. Von dem hohen Stande, auf den das Bündnis mit den Theoretikern die Kunst des Schreiners und Schnitzers hob, legen die Zimmerausrüstungen ein Zeugnis ab; es giebt auch anderes, Hausrat und Möbel jeglicher Art, die eine so reich nuancierte Behandlung des Materials und des Formenwesens belegen, dass je nachdem ihr engstes Ursprungsgebiet bestimmt werden kann. Es ist ohne Übertreibung zu sagen, dass jede Landschaft ihre Typen besass. In Büffetts, Tischen, Stühlen und vor allem in der reichen Folge von Truhen, die für das Landesmuseum gesammelt worden sind, spiegelt sich dieses Verhältnis ab.

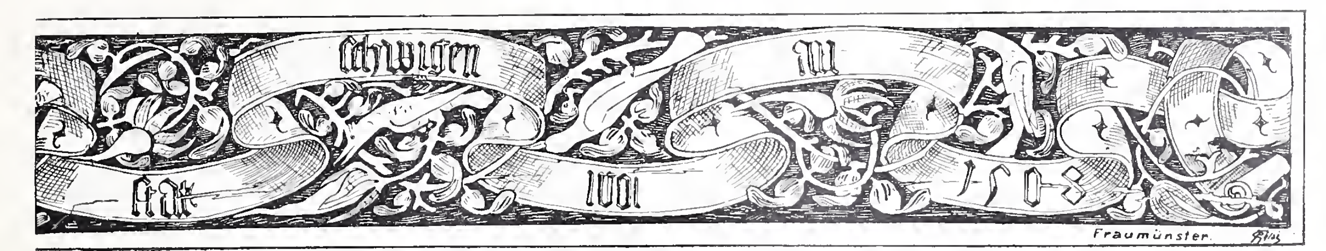


Backstein aus St. Urban.

Zu den Wahrzeichen des Hauses haben auch die kunstvollen Kachelöfen gehört. Schon aus dem 14. Jahrhundert giebt es Proben, welche zeigen, wie gross die Formen- und Bilderlust im Handwerke war. Dann, um die Mitte des 16. Jahrhunderts, hat Buntmalerei den monochromen Reliefschmuck und ein Aufbau im Renaissancestile die gotische Turmform abgelöst. Diese Neuerung scheint von den Winterthurer Hafnern ausgegangen zu sein, die von da an zwei Jahrhunderte lang die Führung des Handwerkes behielten. Ihr tüchtiges Schaffen war längst bekannt, über die Vielseitigkeit des Betriebes klärt aber doch erst die Sammlung auf, die der Direktor des Landesmuseums, Herr Heinrich Angst, diesem Institute als Depositum überwiesen hat. Geräte und Schaustücke aller Art sind aus den Winterthurer Werkstätten der Pfau und Graf hervorgegangen, lauter schlichtes Werk, mit wenigen Mitteln geschaffen, aber gesund in Formen und Farben, die durchaus dem Wesen der Sache entsprechen und Praktiken belegen, um die sich das moderne Handwerk vergebens bemüht.

Ihre höchste Stufe hat die schweizerische Keramik in der Zürcher Porzellanmanufaktur des 18. Jahrhunderts erreicht. Eine Auswahl ihrer Erzeugnisse, das Vollzähligste und Vornehmste, das sich vereinigen liess, stellt die Privatsammlung des Herrn Angst im Landesmuseum dar. Sie steht den gleichzeitigen Meissener Produkten in keinem Falle nach.

Über die Bedeutung eines anderen Gewerkes klärt ein Beitrag auf, den Dr. Zeller-Werdmüller für die Festschrift zur Eröffnung des Landesmuseums geliefert hat. Er handelt von der Goldschmiedekunst, wie sie seit dem 16. Jahrhundert in Zürich geübt worden ist. Sie hat auch in anderen Schweizer Städten geblüht, denn die Nachfrage ging aus allen Ständen hervor. Zeugnis davon sind die Inventare, die wir über Hausschätze und öffentliche Besitztümer kennen; ein reiches Anschauungsmaterial ist ausser-



Schnitzfries aus der Fraumünster-Abtei in Zürich.

dem erhalten und dazu mag manches Stück, das jetzt noch namenlos in fremden Sammlungen steht, von Eingeweihten als Schweizerarbeit beglaubigt werden. Ihre Wertschätzung ist überhaupt in zusehender Steigerung begriffen. Eine Schale, die Abraham Gessner von Zürich zu Ende des 16. Jahrhunderts verfertigt hat, ist 1897 auf einer Kölner Auktion auf 22500 Mark getrieben worden! Der Kunst der Goldschmiede hielt die der Medailleure, der Münz- und Stempelschneider stand, auch andere Zweige der Metalltechnik haben über die Landesgrenzen hinaus ihren Ruf bewährt. Die Inschriftmodelle für die Prachtkanonen, welche die Füssli in Zürich für den Hohentwiel geliefert haben, sind noch da. Aus der gleichen Stückgiesserei besitzt das Landesmuseum ein anderes Geschütz, die „Zürichbraut“, und Küchenrequisiten, die sogenannten Spanischsuppenbüchsen, deren Reliefschmuck zum Teil noch auf Vorlagen aus dem 16. Jahrhundert weist. Nicht zu vergessen ist, wie vielseitig Reizvolles und Originelles die Zinngiesser schufen und die Eisenschmiede deren Kunst eine Auswahl vorzüglicher Proben von der Spätgotik bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts belegt.



Backstein aus St. Urban.

In keiner Richtung hat sich aber doch das Können und der Ruf der Schweizer so lang und weit bewährt, wie in der Glasmalerei, die, wenn überhaupt von einer internationalen Kunst geredet werden kann, als solche anzusprechen ist. Ihre fortlaufende Entwicklung hat sie seit dem Ende des 12. Jahrhunderts genommen, aus welchem Zeitpunkte das Landesmuseum ein streng romanisches Kirchenfenster aus der Sankt Jakobskapelle bei Flums besitzt. Einzelne Masswerkfüllungen des Wettinger Kreuzganges und die Rosette von Lausanne stellen den Stand der Technik und des Formenwesens, und letztere ein abgerundetes Bild der scholastischen Gedankenkreise des 13. Jahrhunderts dar. Im 14. und 15. Jahrhundert, es genügt an die Chorfenster von Königsfelden und des Berner Münsters zu erinnern, ist eigentlich nur Hervorragendes geschaffen worden, auch möchten nicht wohl Proben einer edleren und stilvolleren Heraldik zu finden sein, als die, welche die Schweiz aus dem Ende des 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts besitzt. Damals gingen Kunst und Handwerk ein Bündnis ein, dem Holbein, Niklaus Manuel und Urs Graf ihre besten Einfälle liehen. Wer sich von dem eigentlich klassischen Stande der Kunst überzeugen will, der seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts ein Gemeingut ward, und wie auch unabhängig von den Grossen der neue Stil seinen Eingang in die fernsten Winkel fand, der möge die Bernischen Landkirchen besuchen, es fehlt aber auch an Zeugnissen dafür im Landesmuseum nicht.

Nur etwas fällt bei diesem Aufschwunge in allen Richtungen der Kunst und Technik auf, das ist der Rückgang, der sich in dem Schaffen monumentalen Stiles zeigt. Es fehlt aber auch dafür die Erklärung nicht. Den Kultus der Heiligen hatte die Glaubensänderung abgethan, und für den Kirchenbau stellte das neue Stilgesetz die unbedingte Forderung nach Licht und freier Weite auf. Die Folge war, dass auf eine vollständige Befensterung



Backstein aus St. Urban.



Schnitzfries aus Steinen (Schwyz).

mit Glasgemälden jetzt gänzlich verzichtet und nur noch das Einzelbild, die Scheibe, zugelassen wurde, die von nun an der Liebling in Kirche und Haus geblieben ist. So kam eine Richtung auf, die strenggenommen als Verirrung beurteilt werden mag; allein sie ging aus einer Tendenz, dem Wetteifer mit der opaken Malerei, hervor, die überall schon am Schlusse des Mittelalters proklamiert worden war und unbestreitbar ihre Vorzüge so gut wie die des strengen Stiles besitzt.



Nun ist die Glasmalerei eine so volkstümliche Kunst geworden, dass sich ihre Stellung geradezu mit der des Holzschnittes und des Kupferstiches vergleichen lässt. Kein Haus wäre denkbar gewesen, das sie nicht beansprucht, kein Anlass, der nicht zu der Stiftung von „Schild und Fenster" gerufen hätte, in solchem Masse, dass die Väter Kapuziner in Luzern sich genötigt sahen, einen Überschuss von Glasgemälden in ihrer Küche unterzubringen, und die Türmerstube, ja selbst die Henkerswohnung dieser Zierden nicht entbehrten. Es hält schwer, sich einen Begriff von der Fülle dessen zu machen, was sich im Laufe dreier Jahrhunderte aufgesammelt hatte. Unzähliges ist zu Grunde gegangen, zu Tausenden sind Schweizer Glasgemälde in alle Fremde gewandert, und trotzdem so viele noch immer der Heimat verblieben, dass das Landesmuseum allein deren an die vierhundert besitzt.

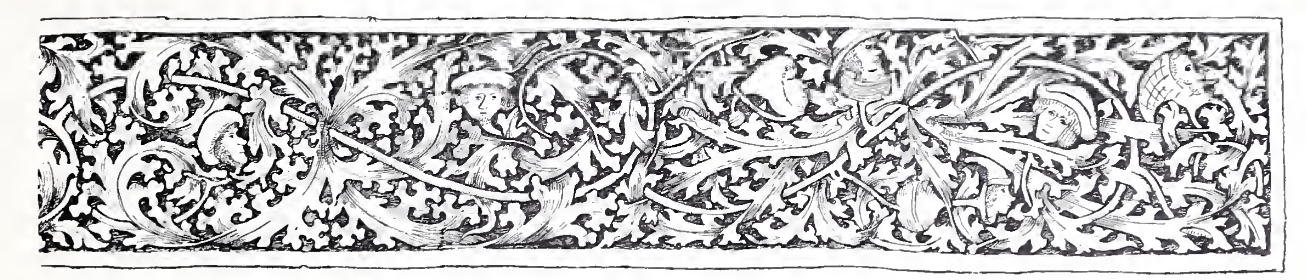
Keine Richtung der Gedankenkreise hätte es auch geben können, die ihre Eindrücke auf diese Kunst verfehlt haben würde. Die spontansten Einfälle, die Lust und Laune erzeugen, haben ihre Verkörperung gefunden; zur Erweckung frommen Sinnes und strenger Sitte, wie zur Schilderung alles dessen, was froher Lebensmut begehrt, zum Ausdruck jeglichen Glaubens, Hoffens und Bekennens hat die „Scheibe" gedient, so dass ohne die Kenntnis dieser Werke das Verständnis eines ganzen Abschnittes der Sittengeschichte ein unvollkommenes bliebe.

Mit vorwiegend ceremonialen Schildereien, Wappen und Heiligenbildern hebt die Folge der Scheiben an; dann erst beginnt sich die volle Bilderlust zu entfalten. Es ist dies seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts der Fall, wo immer fröhlicher die Formenfülle des neuen Stiles quillt, wo neue Erfindungen auf technischem Gebiete den Umfang der Darstellungsmittel erweitern und mit einer bisher nie erreichten Feinheit der Palette die Kraft und Schönheit des zeichnerischen Vortrages eine Stufe erreicht, neben der auch das Beste modernen Schlages in weitem Rückstande erscheint. In Formen und Farben ist der Realismus proklamiert und dennoch in allem die Rücksicht auf die Gesetze gewahrt, welche der Natur des Materiales und der Technik angemessen sind. Hieraus erklärt sich die feste Haltung, die selbst dem figurenreichen Kleinbilde eigen ist.

Allerdings will danach auch die Stellung des Werkes und seine Umgebung bemessen sein. Es klärt darüber der schlechte Eindruck auf, den die meisten Ausstellungen in öffentlichen und privaten Sammlungen machen. Hier, wo sich Stück an Stück in einem grossen gemeinsamen Rahmen drängt, herrscht lauter wildes Getümmel, in dem sich unterschiedslos das Einzelne verliert, die Effekte sich gegenseitig aufheben und zersetzen, so dass der Beschauer schon aus geringer Entfernung ein blosses Flickwerk heterogener Teilchen zu erblicken glaubt. Eine solche



Backsteine aus St. Urban.



Schnitzfries aus Steinen (Schwyz).

Häufung läuft aber dem Wesen und der Bestimmung der Scheibe schnurstracks zuwider, denn nicht, wie das mittelalterliche Glasgemälde, als Teil eines grossen dekorativen Ganzen, sondern als selbständiges Werk, als ein abgeschlossenes Bild will sie geachtet sein.

Dieses Gesetz hat erst das Landesmuseum wieder zu dem seinigen gemacht, indem es jedes der vielen Stücke in eine selbständige Stellung und diejenige Umgebung verwies, in die es Kraft seiner Beschaffenheit gehört. Den Anstoss dazu haben teils Chronikbilder, teils solche Cyklen gegeben, die jetzt noch in ihrer ursprünglichen Aufstellung erhalten sind. Nie mehr als eine Scheibe ist demzufolge in einem Fensterkompartimente untergebracht und ausserdem kein bunter Schmuck verwendet. Die Umgebung ist „lauteres Glas", das je nachdem aus Rauten, runden oder sechseckigen „Butzen" und in Gemächern aus dem 16. Jahrhundert wohl auch aus einem komplizierteren Formgefüge besteht. Diese flimmernde, von den dunklen Bleiruten wirksam unterbrochene Fläche ist die Folie, welche die Wirkung der Scheibe nicht selten zu der eines Kleinodes erhebt, ihren vollen Gehalt zum Ausdrucke bringt und die Gruppen und Folgen aufs Intimste mit dem architektonischen Rahmen verbindet. In Räumen jeglicher Gattung und in Gruppen, welche die ununterbrochene Entwicklung von der Spätgotik bis zur Nachblüte und dem Ausleben dieser edlen Kunst im vorigen Jahrhundert belegen, hat sich dieses Prinzip bewährt. Es ist eine Augenweide sondergleichen, welche die Umschau allüberall gewährt, denn bis in die Dachräume hinauf ist Fenster an Fenster mit Scheiben geziert.

Wie ist dieser Reichtum zu stande gekommen? Einen ansehnlichen Grund dazu hatte Zürich gelegt mit der Sammlung, welche die Antiquarische Gesellschaft besass und mit den Schätzen, die jetzt noch der Stadtbibliothek gehören. Aus Bundesmitteln wurde anderes gekauft, und wohl das Vornehmste aus allen Richtungen überhaupt hat die Gottfried Keller-Stiftung gesteuert. Zweimal ist ihr Beistand dem Landesmuseum in besonderem Masse zu gute gekommen. Unter den Kunstwerken und Altertümern, welche in der Gruppe 38 der schweizerischen Landesausstellung von 1883 vereinigt gewesen waren, hatten die Glasgemälde und von diesen die der Vincent'schen Sammlung in Konstanz obenan gestanden. Der alte Johann Nikolaus Vincent, ein unternehmender Dilettant, der weiter als seine Zeitgenossen blickte, hatte seit 1816 den Grund dazu gelegt. Es war damals noch gut zu kaufen, denn die Preise, die Vincent zahlte, sind seither hundertfältig gestiegen, und manches gute Stück mag der findige Kaufmann um den Entgelt für Fensterglas erworben haben. Die hervorragendsten seiner Sammlung sind die Glasgemälde aus dem Kreuzgang des Thurgauischen Nonnenklosters Tänikon gewesen. Diesem Kerne schloss sich anderes an, was zur besten Schweizer Arbeit aus dem 16. Jahrhundert gehörte, und durch eine Fülle des Charaktervollen war auch die ältere und jüngere Kunst vertreten. Bis 1891 hatte die Vincent'sche Sammlung im Kapitelsaale des Münsters gestanden; dann kam sie zur Auktion, aus welcher die Abgeordneten des Landesmuseums mit reichen Erwerbungen nach Hause kehrten. Zum Besten hatte die Gottfried Keller-Stiftung verholfen, und noch einmal war dies drei Jahre später der Fall. Seit 1829 waren die Glasgemälde, die der liebenswürdige Zürcher Dichter Johann Martin Usteri hinterlassen hatte, in gänzliche Verschollenheit





Backsteine aus St. Urban.



Schnitzfries aus Steinen (Schwyz).

geraten und seine Aufzeichnungen und Skizzen, welche die Kunstgesellschaft in Zürich besitzt, die einzigen Erinnerungen an diesen Besitz geblieben. Die Sammlung selber schien unwiederbringlich verloren zu sein. Da unversehens erschien im Frühjahr 1894 ein Berliner Auktionskatalog mit Abbildungen von Scheiben, die sich allsogleich als Teile einer Serie aus dem Zürcher Augustiner-Refektorium zu erkennen gaben; sie hatten Usteri gehört, dessen Nachlass ihre ausführliche Beschreibung enthält. Nun war die Fährte ermittelt, die bald auch zum Funde des Ganzen führte. Vom Elsass bis nach Schlesien waren diese Sachen gewandert, wo sie auf dem Schlosse Gröditzberg bei Bunzlau ihr Ziel und eine nicht eben sorgliche Aufstellung gefunden hatten. Was weiter geschah, wie kluger Geschäftssinn, Thatkraft und unverdrossener Mut des Landesmuseumsdirektors sie — 118 Stück an der Zahl — der Heimat wiederbrachten, kommt fast dem Verlaufe eines Romanes gleich.

Diese Ausschnitte mögen zur Skizze eines Bildes genügen, das sich durch weitere Umschau runden liesse. Die vollständigste Sammlung schweizerischer Münzen und Medaillen böte den Anlass. Den gesamten Nachlass des berühmten Medailleurs Johann Karl Hedlinger hat die Gottfried Keller-Stiftung dem Landesmuseum in Obhut gegeben. Unika ersten Ranges: der Schild von Seedorf, das Kästchen von Attinghausen, die Zürcher Wappenrolle werden ihre Anziehungskraft auf die Heraldiker aus aller Herren Länder üben. Exquisites weist die Textilsammlung auf, das glänzendste, ein Meisterwerk des Pariser Gobelin, ist der „Allianzteppich“, den wieder die vorgenannte Stiftung erwarb. Er stellt in voller Monumentalität der zeichnerischen und farbigen Kraft den Bündnisschwur der Schweizer mit Ludwig XIV. im Jahre 1663 vor. Kapitale Werke bewahrt die „Schatzkammer“ und immer reicher, zuletzt durch die vielen merkwürdigen Gräberfunde aus dem Misox, baut sich die prähistorische Sammlung aus.

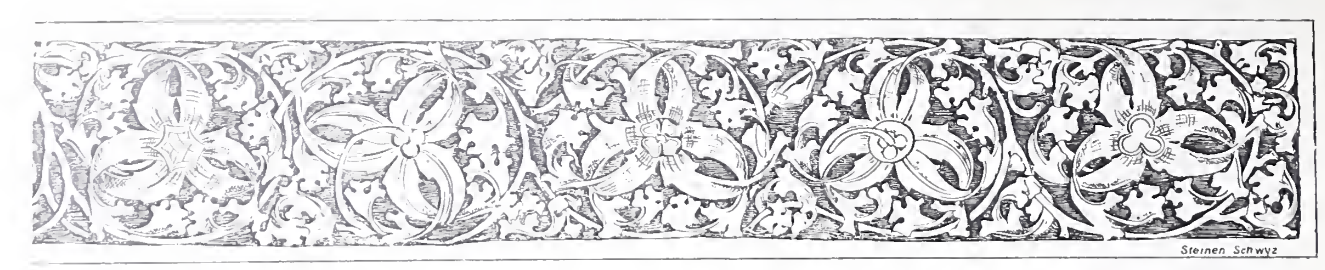
Der Gedanke an die Gründung eines schweizerischen Landesmuseums war noch nicht verwirklicht, als schon sich Gönner fanden, welche dem geplanten Institute ihre Stiftungen verbrieften. Ein Basler, der 1888 verstorbene Herr Baumeister Ludwig Merian, hatte ihm testamentarisch ein beträchtliches Kapital und die Auswahl aus einer reichen Sammlung von Altertümern verschrieben; ein Zürcher, der seither ebenfalls verewigte Herr Carl Fierz-Landis sein Schloss Schwandegg samt Inventar dem Stiftungsgute überwiesen; der gesamte Nachlass des Historienmalers Ludwig Vogel, soweit er aus Studienblättern kunst- und kulturgeschichtlichen Inhaltes besteht, ist dank der Generosität der Familie dem Landesmuseum zugekommen; mit einer hervorragenden Sammlung keramischer Erzeugnisse hat es Herr Heinrich Angst bedacht, und auch an kleineren Schenkungen gebrach



Backstein aus St. Urban.



Fensterumrahmung aus Gross-Dietwil. Museum von Luzern.



Schnitzfries aus Steinen (Schwyz).

es nie, die in der Folge in zunehmender Zahl sich mehrten.

Es hatte Zweifler gegeben, die von Gernegross und unerreichbaren Dingen sprachen; ihre Zahl nahm in dem Masse ab, als das Werk sich aus den Fundamenten erhob. Erst war es das ungewöhnliche seiner äusseren Erscheinung, die über den Geist des Unternehmens belehrte, dann kam die Zeit, wo der Ausbau zur Neugierde lockte, und daraus ging die Sympathie hervor, die immer weiteren Boden fand. Die Herz und Sinn für das Alte und Echte hatten, sahen Schritt für Schritt die Ideale verwirklicht, die früher eben nur zum Reich der Träume gerechnet worden waren: ein Wiederaufleben der Vergangenheit in lauter vollen und anziehenden Bildern, welche die Entwicklung der Kunst und Sitte durch mehr als drei Jahrhunderte zur Anschauung bringen. Das Landesmuseum ist jetzt schon ein erklärter Liebling geworden.



Backstein aus St. Urban.



Schnitzfries aus Steinen (Schwyz).

BÜCHERSCHAU

Das Leben Michelangelo's beschrieben von seinem Schüler Ascanio Condivi. Aus dem Italienischen übersetzt und erläutert von *Hermann Pemsel.* München 1898, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.

Dass ein Jurist in seinen alten Tagen zum Kunsthistoriker wird, ist in Deutschland keine seltene Erscheinung. Aber nicht einem jeden ist es gelungen, sich so schnell in einer neuen Umgebung zurecht zu finden, sich hier so glänzend einzuführen, wie Hermann Pemsel es durch seine Übersetzung von Condivi's Leben des Michelangelo gethan hat. Allerdings lag eine solche längst in den Quellenschriften zur Kunstgeschichte vor, die dem Verfasser indessen erst bekannt wurde, als seine eigene Arbeit schon fast vollendet war. „Aber nach näherer Einsicht in die Valdek'sche Übersetzung," schreibt Pemsel sehr bescheiden in der Vorrede, „konnte ich mich nicht entschliessen, meine Arbeit fallen zu lassen." Nun ist seine Arbeit in der That etwas ganz anderes wie die ältere Übersetzung, welche schon vor mehr als 25 Jahren erschien. Nicht nur durch den reichen Schatz ihrer Anmerkungen, sondern auch durch die feinfühlige Art, in welcher auf Condivi's naiv erzählende Ausdrucksweise eingegangen ist, erhält Pemsel's Übertragung einen hohen, eigentümlichen Wert. Besonders glücklich aber war der Verfasser darin, dass er die endlosen Perioden Condivi's kürzte, die Valdek alle beibehalten hatte, dass er alle veralteten Redewendungen seines Originals in frische lebendige Ausdrucksweisen übertrug. Wie plastisch tritt uns z. B. die berühmte Versöhnungsscene zwischen Papst Julius und Michelangelo in Bologna in der Pemsel'schen Übersetzung vor die Augen, wie sorgfältig ist Condivi's periodenreiche Beschreibung der Sixtinischen Kapelle durchgearbeitet, wie fesselnd, als wären sie überhaupt nicht an eine italienische Fassung gebunden, sind die letzten Kapitel geschrieben, welche den Charakter Michelangelo's schildern und sein Verhältnis zu den Freunden. — Im Text und in der Kapiteleinteilung ist Pemsel der Ausgabe von Frey gefolgt, so dass das ganze Werk höchst übersichtlich und gefällig gegliedert erscheint, ein Vorzug, der das Buch dem weiteren Kreise der Freunde Michelangelo's besonders empfehlen wird. Für den gebildeten Leser, heisst es ausdrücklich, und nicht für den Gelehrten ist die Arbeit bestimmt, aber auch der letztere wird seine Rechnung finden und dem Verfasser für manche Auskunft dankbar sein. Wenn die gediegene Ausstattung, die übersichtliche Anordnung, die leicht dahinfliessende und doch gewissenhafte Übersetzung das Werkchen dem Laien besonders empfehlen werden, so wird sich der Kunstforscher gerne in die Anmerkungen vertiefen, in welchen der Verfasser vielleicht mehr geboten hat als er anfangs selbst beabsichtigte. Allerdings die ganze gewaltige Masse der Michelangelo-Biographie in das Leben Condivi's hineinzuarbeiten war unmöglich, so hat sich Pemsel, immer dem populären Charakter seines Buches Rechnung tragend, auf eine Realerklärung beschränkt, streng fachwissenschaftliche Arbeiten und vor allem ästhetische Erörterungen fast ganz unberücksichtigt gelassen. Vor allem aber, wo es sich um Auskunft über Personen handelt, werden wir ihn niemals vergebens um Rat fragen, und wo es galt, örtliche Bestimmungen zu fixieren, kann der Autor meist aus eigener Anschauung berichten. So hat er in Bologna die Paläste der Rossi und Aldrovandi, in Florenz die Villen der Medici aufgesucht, und den Schicksalen des Roberto Strozzi und seinen Beziehungen zu den Medici nachgeforscht, dem Michelangelo die beiden Sklaven vom Juliusdenkmal verehrte. Alle die kurzen biographischen Skizzen der Personen, mit denen Michelangelo jemals in nähere Beziehungen trat, sind überhaupt eins der vornehmsten Verdienste des Buches. Das gilt vor allem von dem geistig so hochstehenden Freundeskreise, der sich in seinen späteren Lebensjahren um den grossen Künstler und den noch grösseren Menschen gesammelt hat, dessen Charakter Vittoria Colonna hoch über alles stellte, was seine Prometheushände je geschaffen hatten. Der liebenswürdige Humanist Pietro Bembo, der Epigrammdichter Sanazaro, der elegante Epistolograph Annibale Caro, der fromme und edle Reginald Polo, die Kardinäle Crispo, Santa Croce, Maffei und Ridolfi, Tommaso Cavalieri endlich und Vittoria Colonna, der Freund und die Freundin Michelangelo's, die er so unaussprechlich geliebt — sie alle werden uns menschlich nahe gebracht. Und Pemsel hat mit Recht diesen gehaltvollen Schlusskapiteln, den bedeutungsvollsten Abschnitten im ganzen Condivi, in Übersetzung und Erklärung besondere Sorgfalt zugewandt. Zur Ausstattung des Buches hat der Verleger neun Lichtdrucktafeln mit den bekanntesten Werken Michelangelo's bestimmt. Neben den Medici hätten auch die Rovere ein Anrecht auf eine Stammtafel gehabt, ist ihr Einfluss auf die Geschicke Michelangelo's auch mehr episodenhaft gewesen. Als Ganzes betrachtet ist die Arbeit Pemsel's eine durchaus gediegene, in jeder Hinsicht erfreuliche Leistung, die nicht wenig dazu beitragen wird, den Namen Michelangelo's dem grossen deutschen Leserkreise lieb und wert zu machen. Möchten dieser ersten Arbeit noch andere ebenso verdienstliche folgen!

E. ST.



Schnitzfries aus Steinen (Schwyz).

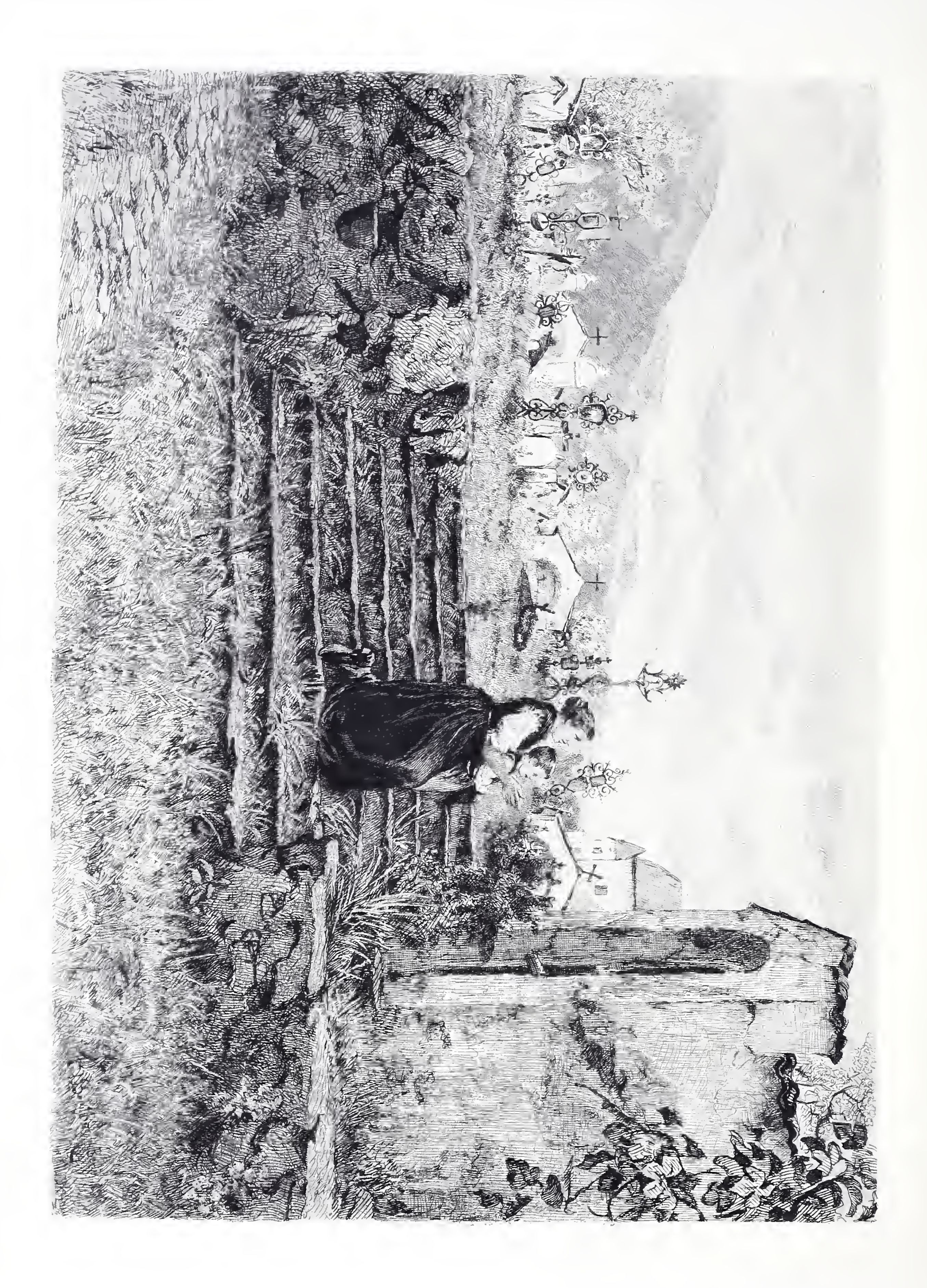
Soncino e Torre Pallavicina. Memorie di Storia e d'arte illustrate con 64 tavole in eliotipia. Von *Luca Beltrami.* Milano 1898, Hoepli. 4⁰.

Die Kunstwissenschaft hat alle Ursache, sich darüber zu freuen, dass in Luca Beltrami und Ulrich Hoepli sich ein so eifriger Kunstschriftsteller und ein so gewandter Verleger gefunden haben. Lange Zeit war die Kunstgeschichte der Lombardei weit übler beraten als die des benachbarten Venezien oder gar Mittelitaliens. Das ist seit Morelli längst anders geworden. Und dazu haben neben dem berühmten Senatore und seinem Freunde Frizzoni wesentlich beigetragen Beltrami und, auf seinem Gebiete, Hoepli. Die neueste Veröffentlichung der Mailänder Firma gilt zwei kleinen Landstädtchen, die ziemlich genau in der Mitte zwischen Mailand, Cremona und Brescia am Oglio liegen — von der grossen Schar der kunstliebenden Italienfahrer so wenig beachtet, dass sie weder im Bädeker, noch im Gsell-Fels, noch im Cicerone einen Platz gefunden haben. — Sehr mit Unrecht! Denn Italien ist doch nicht so reich an spätmittelalterlichen Befestigungsanlagen, dass man einen so wohlerhaltenen Bau wie die Rocca Soncina einfach mit Stillschweigen übergehen könnte. Namentlich nicht, wenn sich zu dem kriegswissenschaftlichen Interesse das ästhetische gesellt, wie hier. Wohlerhalten war die alte Veste allerdings im Jahre 1883 kaum zu nennen, als das italienische Kultusministerium Beltrami mit der Untersuchung ihrer Schäden und den Vorarbeiten für ihre Wiederherstellung beauftragte. Seitdem hat der erfahrene Architekt im Verein mit dem in Soncino ansässigen Ingenieur Pozzali jahrelang die Restaurierungsarbeiten geleitet, deren Resultate in den Plänen und Aufrissen Beltrami's sowie in zwölf Lichtdrucktafeln hier vorliegen. Das Kastell von Soncino ist eine Gründung der Sforza. Der Herzog Galeazzo Maria liess es in der kurzen Zeit von 1473 bis 1475 zum Schutze gegen die Venezianer an Stelle einer älteren, zerfallenen Veste errichten. Seine Kriegsingenieure und Architekten waren dabei Bartolommeo Gadio aus Cremona und Danese dei Maineri. In den Formen eines beinah quadratischen Rechtecks erhob sich der Bau, an seinen vier Ecken beschützt durch mächtige Türme, drei viereckige und einen runden an der dem offenen Felde zugewendeten Südwestecke. Das Baumaterial war durchgehends Backstein. Die Türme trugen bereits in der ursprünglichen Anlage, wie Beltrami nachweist, niedrige Dächer, die auf den Zinnen ruhten. Vor diesen Hauptbau lagerte sich — zum Schutze seines Eingangs — ein geräumiger Vorhof, gleichfalls von mächtigen Mauern umzogen. So prächtig und trotzig die neue Veste nach ihrer Vollendung auch aussehen mochte, so entsprach sie doch eigentlich nicht einmal mehr dem Stande des damaligen Belagerungskrieges. Nach dem Sturze des Lodovico il Moro geriet die Rocca in die Gewalt der Venezianer, in der sie zehn Jahre lang, bis 1509, verblieb. Dann wurde sie vorübergehend von Franzosen, Schweizern und Spaniern besetzt, gehörte eine kurze Zeit wieder einem Sforza, Francesco II., dem letzten Herzoge von Mailand, um schliesslich dem Kaiser Karl V. zuzufallen, der sie dann einem seiner Getreuen, dem Massimiliano Stampa, zu Lehen gab. In dem Besitz dieser Familie ist sie bis vor einigen zwanzig Jahren geblieben, dann kam das alte Gemäuer als ein Vermächtnis des letzten Stampa in den Besitz der Gemeinde Soncino. — In den weiteren Seiten des Textes und in 24 Lichtdrucktafeln werden sodann die übrigen kunsthistorisch merkwürdigen Baudenkmale Soncino's behandelt — vor allem die Karmeliterkirche S. Maria delle Grazie, ein einschiffiger, im Tonnengewölbe geschlossener Bau mit Kapellenreihen an den Seiten. Da seine sämtlichen Innenwände von Giulio Campi ausgemalt sind, der sein Werk mit seinem Namen bezeichnet und mit der Jahreszahl 1530 datiert hat, so kann der zierliche Bau als ein Hauptdenkmal der damaligen Cremoneser Malerei gelten. Daneben verdient noch die Terrakottaornamentik der Friese und Kapellenbögen besondere Beachtung. Die Kirche ist in den Jahren von 1492 bis 1530 vollendet worden. Ein etwas früheres und schlichteres Beispiel lombardischer Backsteinarchitektur bietet die Casa Viola dar. — Aus der Kirche San Giacomo sind zwei Glasfenster des Chors abgebildet, die von dem Fra Tormoli aus Soncino, einem Schüler des seligen Jakob von Ulm, mit den Gemälden des Engels und der Jungfrau der Verkündigung geschmückt sind. Der Rest des Buches ist dem Landhause gewidmet, das der Marchese Adalberto Pallavicini um 1550 ein paar Kilometer nördlich von Soncino sich erbaute. Neben einem älteren Wachturm, der zu diesem Behufe umgebaut wurde, durch eine Brücke mit ihm verbunden, kam das Schloss zu stehen, ein zweistöckiger Bau von edlen Verhältnissen mit einer rusticierten Pfeilerhalle im Erdgeschoss. Von der Ausstattung des Innern sind das wertvollste die Fresken der Campi am Gewölbe des Saales im Erdgeschoss und an den Wänden des oberen Salons, letztere in einem merkwürdig reinen Groteskenstil. Dass die Ausstattung des Buches vornehm, der Druck vorzüglich ist, liess sich nach Analogie der früheren derartigen Editionen Hoepli's nicht anders erwarten. Die Menge der Reproduktionen behandelt den Stoff nahezu erschöpfend, freilich lassen die Lichtdrucke nach den Fresken meist an Schärfe und an richtiger Wiedergabe der Farbenwerte zu wünschen übrig.

G. P.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.





MICHELANGELO'S GEFANGENE IM LOUVRE

VON *OSCAR OLLENDORFF*

I.

MICHELANGELO'S gefesselter Sklave im Louvre wird gewöhnlich nicht von vorn abgebildet, sondern im Profil. Bei solcher Wiedergabe erblickt man das Antlitz in Dreiviertelansicht. (Abb. 1.) Das ist wohl kein Zufall. In der Oxfordzeichnung (Br. 69) erscheint der Sklave von Michelangelo's Hand in eben dieser Weise entworfen. Die Idee der Gestalt tritt so am schärfsten hervor. Deshalb ist es sehr möglich, dass der Sklave am Juliusdenkmal nicht in der Front, sondern an der linken Seite als erste Postamentfigur stehen sollte. Der Betrachter, der sich dem Denkmal von vorn genähert hätte, würde ihn dann in der angeführten Art gesehen haben. Wenn man Stellung und Bewegung dieses Sklaven analysiert, so ergiebt sich folgendes: er trägt Fesseln; seine Arme sind auf dem Rücken gebunden; hierdurch ist seine ganze Erscheinungsform bedingt. Die Bewegungen des Rumpfes und der Glieder sind zweckmässige Aktionen zur Sprengung der Fesseln. Die Hauptaufgabe haben die Arme. Der Deltamuskel am Oberarm erscheint allerdings schon in Schwellung, wenn die Arme in Ruhe auf dem Rücken gebunden liegen, ebenso tritt schon dann das Schulterblatt hervor. Die ungemeine Anspannung des Deltamuskels aber, das lebhafte Sichtbarwerden der kleinen und grossen rundlichen Muskeln auf dem Rücken und die starke Anspannung der beiden Rautenmuskeln ebendort beweisen, dass der Jüngling in dem Augenblicke, wo wir ihn sehen, zerrt, um die Fesseln zu zerreissen. Der vorgebeugte Rumpf und die Beine unterstützen diesen Versuch. Das linke Bein, gebogen, ein wenig auswärts gekehrt, während der zugehörige Fuss stark nach auswärts steht, stemmt sich auf und führt dadurch der Armbewegung Kraft zu. Das rechte Bein ist nicht unmittelbar in Aktion, aber auf einen Stein, beträchtlich erhöht, nach einwärts, in Schrittstellung, ziemlich dicht neben das linke Bein gesetzt, sekundiert es der Bewegung des linken Beines. Wären Ausdruck und Haltung des Kopfes im Einklang mit den Anstrengungen des übrigen Körpers, so würden möglicherweise Hals und Kopf nach vorwärts gebeugt, die Stirn gerunzelt, die Augen geschlossen, die Lippen fest zusammengepresst erscheinen. Aber dem ist nicht so. Wie gross auch die Kraft ist, die dem Gefangenen zur Verfügung steht, die Stärke der Fesseln übertrifft seine Stärke, und dessen ist er selbst sich bewusst. Er vermag von dem Versuch, sich zu befreien, nicht zu lassen, aber die Haltung des Kopfes, stark seitlich und aufwärts gewandt, ist nicht mehr zweckmässig im Sinne der andern auf Befreiung abzielenden Bewegungen. Die Züge des Gesichtes verraten keine Anstrengung, sondern völlige Hoffnungslosigkeit. Es ist höchst wunderbar, was Michelangelo in die beiden Augen durch die Art, wie sie geöffnet sind, durch die umgebenden Partien, bei dem linken durch die Stellung des Augensternes an Ausdruck hineingemeisselt hat: Qual, Frage, Sehnsucht. Aber auch noch in diesem Moment innerer Hoffnungslosigkeit trägt die Kraftäusserung des Jünglings, sein Ringen nach Erlösung ein heroisches, gewaltiges Gepräge. Wenn man die Gestalt den „heroischen Gefangenen“ nennt, so ist diese Bezeichnung weit charakteristischer als die jetzt übliche.[1]

Den sogenannten „sterbenden“ Gefangenen, der bedeutsamen Gegensatz zu dem heroischen verkörpert, möchte man am Juliusdenkmal in dessen Nähe vermuten. War er, wie seine hohe formale Schönheit und die Linienführung seiner Gestalt glaubhaft machen, für die Front gedacht, dann wäre er, von links her gerechnet, als erste Postamentfigur dem oben angenommenen Stand des gefesselten Sklaven benachbart gewesen. Auch dieser Jüngling ist in Banden, auch seine Erscheinungsform wird durch die Fesselung bestimmt. Sein Körper ruht wesentlich auf dem rechten Bein, das linke hat sich stark abwärts gesenkt und ist fast völlig entlastet. Der rechte Arm ist in seiner Haltung nicht ganz leicht zu erklären. Bei leise ge-

1) Sein Genosse ist auch gefesselt und könnte, trotzdem er tief innerlich von ihm verschieden ist, mit gleichem Recht „gefesselter Sklave“ heissen.



Michelangelo, der heroische Gefangene. Paris, Louvre.

hobener und zugleich etwas nach vorn gepresster Schulter wendet sich der Arm der Brust zu, die Finger der Hand liegen leicht mit den Fingerspitzen auf, nur der Zeigefinger inmitten der Brust fasst ein Stück der Fessel, unter welcher der Daumen und der obere Teil der Hand verschwinden. Der Jüngling hat offenbar die ihn einschnürende Fessel in die Höhe geschoben und giebt ihr in der verschobenen Lage durch seine Hand Halt. Das Gepresste der ganzen Bewegung, insoweit es nicht auf Michelangelesker Eigentümlichkeit beruht und als solche hingenommen sein will, ist eine Folge des allgemeinen leidenden Zustandes, in dem sich der Gefangene befindet. Voll fühlt er freilich jetzt, wo wir ihn sehen, seine seelischen Qualen nicht. Erschöpft von Leid hatte er, in vielleicht kurz vorhergehenden Minuten, die Augen geschlossen und den Kopf nach hinten gelehnt. Das Bewusstsein umschleierte sich, immer weiter sank das müde Haupt zurück und halb unwillkürlich hob er den linken Arm, das Haupt zu stützen. So zeigt ihn uns der Künstler. (Abb. 2.) Die ganze Gestalt ist von unversehrter Schönheit. Jeglicher Andeutung durch Worte entzieht sich die entzückende Feinheit, mit der Michelangelo bei dem Antlitz den Meissel geführt hat.

In Deutschland wird der Jüngling „sterbender Sklave" genannt. Diese Bezeichnung stammt nicht etwa aus dem 16. Jahrhundert, sie ist vielmehr sehr jungen Datums. Schon 1550 kamen die Gefangenen nach Frankreich und ihre Aufstellung in französischen Schlössern entzog sie der Forschung. Erst nachdem die Statuen 1793 in den Besitz des französischen Staates gelangt waren, wurden sie weiten Kreisen wieder geschenkt. Wir finden sie seitdem in offiziellen französischen Veröffentlichungen zweimal eingehend beschrieben. Clarac [1]) nennt sie kurz „Esclaves" und sagt über den sogenannten sterbenden: . . . „accablé des souffrances du corps et des tourmens de l'esprit, ce beau jeune homme la (la tête) laisse tomber sur son épaule, et l'on croisait qu'il cherche dans un instant de sommeil quelque relâche à ses maux". . . . In einer späteren Ausgabe des Skulpturenkataloges durch Henry Barbet de Jouy steht statt „esclaves" „prisonniers". Von Barbet's Schilderung des „Sterbenden" seien nur die Worte erwähnt: „l'attitude du corps et l'air du visage expriment l'abattement et la souffrance." [2]) Auch ihm war nicht der Gedanke gekommen, dass dieser Jüngling dem Tode nahe sei. Le Monnier beschränkt sich in seiner Vasariausgabe darauf, die Schicksale der beiden Figuren mitzuteilen. [3]) Dann aber

1) Description des ouvrages de la sculpture française . . . . exposés dans les salles de la galerie d'Angoulême, par M. le comte de Clarac. Paris 1824. p. 5.

2) Musée impérial du Louvre. Description des sculptures modernes, par Henry Barbet de Jouy. Paris . . . . 1855. p. 17.

3) Ebenso hatte es 1746 Mariette in seinen Bemerkungen zum Condivi gehalten. (Vita di Michelagnolo Buonarroti . . . . . . 2. Edit. Firenze 1746; daselbst observations de M. P. Mariette . . . . p. 71.)

schreibt Grimm in seinem Leben des Michelangelo: „Welches Werk eines antiken Meisters besitzen oder kennen wir, das uns so nahe stände als dieses, das uns tief in die Seele griffe wie diese Verklärung des höchsten und letzten menschlichen Kampfes in einer eben erblühenden Männergestalt? Dieser äusserste Moment zwischen Leben und Unsterblichkeit, dieser Schauder des Abschieds zugleich und der Ankunft, dies Zusammensinken kraftvoller jugendlicher Glieder, die wie ein leerer, prachtvoller Panzer gleichsam von der Seele fortgestossen werden, die sich emporschwingt und nun, indem sie ihren Inhalt verlieren, ihn dennoch so ganz zu umhüllen scheinen.“ [1]) Anton Springer folgte der Auffassung von Grimm, ja er ging noch weiter. Er glaubte, Michelangelo habe nicht nur den herannahenden Tod, sondern sogar den Augenblick des Sterbens geschildert. „Die Augen erscheinen geschlossen, . . . die Muskeln des Oberkörpers heben sich zum letzten Atemzuge, die Beine aber beginnen schon zu erschlaffen.“ [2]) Wie verhalten sich nunmehr die Franzosen? Der letzte Louvre-Katalog vom Jahre 1873 nimmt von den deutschen Meinungen nicht Notiz, auch Courajod nicht in seiner Geschichte der Skulpturen-Abteilung des Louvre, nur Eugène Müntz billigt zwar nicht Springer's Idee, adoptiert dagegen diejenige von Grimm. Doch scheint er nicht so ganz mit sich einig; denn neben der mit Grimm übereinstimmenden Textschilderung findet sich eine Abbildung des Gefangenen, unter der man liest: „Le prisonnier endormi.“ [3])

Sicher war Springer im Irrtum. Im Augenblick des Verscheidens wären Muskelleistungen, wie wir sie an beiden Armen des Jünglings, besonders aber an dem linken sehen, ganz ausgeschlossen. Dass überhaupt in kurzem der Tod eintreten werde, ist zum mindesten nicht bestimmt angedeutet. Bei Laokoon und dem sterbenden Gallier wird niemand bezweifeln, dass sie ihrem Ende nahe sind. Situation, Ausdruck und beim Gallier die Wunde, alles ist gleicherweise geeignet, solche Annahme zu wecken. In unserem Falle liegt jedoch die Sache anders. Von Fesselung allein und von seelischen Leiden stirbt ein kraftvoller Jüngling nicht. Bei der Wucht des Leides, das wir sehen, dieser Leidmüdigkeit bis zum Zusammensinken, wäre der Todesgedanke versöhnend. Der Künstler aber giebt als versöhnende Elemente nur die formale Schönheit und den Schlaf, keineswegs jedoch wissen wir, ob nicht der Jüngling in kommender Stunde seine Augen wieder öffnen und aufs neue, wie der Morgen in der Medicikapelle, hineinstarren wird in das Grauen seiner Tage. Für die Betrachtung wird durch die

Michelangelo, der schlafende Gefangene. Paris, Louvre

1) H. Grimm, Das Leben des Michelangelo. 2. Auflage. 1864. p. 296 ff.

2) A. Springer, Raffael und Michelangelo. 2. Auflage. 1883. II. p. 28.

3) E. Müntz, Histoire de l'Art pendant la Renaissance. p. 389.

jetzt übliche Bezeichnung nicht ein leichteres Verständnis, sondern Widerspruch, eine gewisse störende Beunruhigung ausgelöst, hervorgerufen dadurch, dass wir uns nach dem etwa Möglichen fragen, anstatt uns an das Gewisse zu halten. Klingt „der sterbende Gefangene“ poetischer als „der schlafende Gefangene“, so ist doch das unbedingt Richtige besser als das poetisch Zweifelhafte, und möchte man auch mehr über den Jüngling aussagen, als in der von mir vorgeschlagenen Benennung liegt, so dürfte es doch schwierig sein, eine andere kurze, durchaus befriedigende Bezeichnung zu finden.

II.

„Gewöhnlich meint der Mensch,
wenn er nur Worte hört,
Es müsse sich dabei
doch auch was denken lassen!“

Condivi sagt bei Besprechung des Juliusdenkmals: „Ringsum von aussen waren Nischen, in welche Statuen hineinkamen, und zwischen Nische und Nische Termini, an welche, auf Würfeln, die, sich über die Erde erhebend, nach aussen hervorragten, andere Statuen befestigt waren als Gefangene, welche die freien Künste vorstellten, nämlich die Malerei, Skulptur und Baukunst, eine jede mit ihrem Abzeichen, so dass sie leicht erkannt werden konnte als das, was sie war, durch welche er andeutete, es seien zugleich mit Papst Julius alle Tugenden die Gefangenen des Todes, weil sie niemals wieder einen finden könnten, von dem sie so begünstigt und gepflegt sein würden, wie von ihm“.[1]) Diese Erklärung taucht immer wieder auf, wenn auch zuweilen nur nebenbei, sobald von den Louvre-Sklaven die Rede ist.

Ob man damit im rechten Sinne pietätvoll gegen Michelangelo handelt? Nur mit starker Einschränkung darf dies zugegeben werden. E. Müntz freilich, welcher die Worte Condivi's wiedergiebt,[2]) billigt, ehe er selbst sehr Schönes und Treffendes über die Sklaven ausspricht, die Gedanken Condivi's, da derselbe unter dem Diktat Michelangelo's geschrieben habe. In Wahrheit aber hat Michelangelo sich um die Schilderungen seiner Werke durch Condivi wohl kaum gekümmert. Wölfflin verspottet mit bestem Recht, was Condivi über die antikische Auffassung von Michelangelo's Bacchus sagt.[1]) Jener so wenig eindringenden Äusserung lässt sich manche andere von gleicher Art anreihen. Bei der Erschaffung Adams in der sixtinischen Kapelle behauptet Condivi, Gottvater gebe Adam Vorschriften über das, was er thun solle und was nicht.[2]) In der neuen Sakristei wollte Michelangelo, nach Condivi, zur Andeutung der Zeit (neben dem Tag?) eine Maus machen, „weil dies Tierchen unaufhörlich nagt und zehrt, gleichwie auch die Zeit alles verzehrt.[3]) Diese Mitteilungen genügen, um zu beweisen, dass Michelangelo oft ganz unschuldig an Condivi's Auffassungen ist. An welchen Stellen der Meister dem Condivi wirklich diktiert hat, das wissen wir jetzt durch Scheffler[4]) mit grosser Wahrscheinlichkeit. Solche Stellen handeln immer von dem Menschen Michelangelo, nicht von der Kunst. Seine Kunst zu verstehen, half Michelangelo nicht, sondern er hüllte sich in dieser Beziehung, wie der alte Goethe, in mystisches Dunkel.

Wenn man nun Condivi's Behauptungen näher prüft, so sind dieselben mit den Louvre-Sklaven zunächst deshalb nicht in Übereinstimmung zu bringen, weil bei diesen Gestalten die „Abzeichen der freien Künste“ fehlen. Man könnte einwenden, die Gestalten seien ja unfertig und vielleicht seien noch Abzeichen irgend welcher Art gedacht gewesen. Embleme sind als Hilfsmittel recht gut, aber ist denn sonst im leisesten angedeutet, dass wir allegorische Verkörperungen von Künsten vor uns haben? Keineswegs. Und wenn es trotz alledem die Künste wären, warum sind sie in Banden? Diese Fesselung der Künste würde nur durch so geschraubte Worte und Gedanken zu erklären sein, wie sie Condivi gebraucht. Will man ihm hierin nicht folgen, so muss man darauf verzichten, in den beiden Gestalten des Louvre verkörperte Künste zu sehen. Wenn endlich Condivi's Ansicht in besonderer Weise auf den sterbenden Gefangenen angewandt worden ist, so gestehe ich, dass von allen Charakterisierungsfragen abgesehen und abgesehen von der Frage, ob der Jüngling wirklich dem Tode nahe sei, der Gedanke, die Künste an Julius II. Grabe sterbend darzustellen, mir nicht wahrhaftig genug für Michelangelo erscheint. Trauernde Künste, das wäre gewiss gar sehr berechtigt gewesen, aber sterbende? Mit solcher Deutung

1) „Intorno, intorno di fuore erano nicchi, doue entrauano statue, et tra nicchio et nicchio termini, aiquali sopra certi dadi, che mouendosi da terra sporgeuano in fuori, erano altre statue legate, come prigioni, lequali rappresentauano l'arti liberali, similmente Pittura, Scultura, et Architettura, ogniuna colle sue note, si che facilmente potesse esser conosciuta per quel che era, denotando per queste, insieme con Papa Giulio esser prigioni della morte tutte le virtù, come quelle che non fusser mai per trouvare da chi cotanto fussero fauorite et nutrite quanto da lui.“ Le Vite di Michelangelo Buonarroti scritte da Vasari e da A. Condivi, herausgegeben von C. Frey. Berlin 1887. p. 66 und 68; oben deutsch in der Fassung von Valdeck bei Eitelberger, Quellenschriften. VI. p. 35.

2) E. Müntz, Revue des deux Mondes. 1892. p. 891 ff., und Hist. de l'art pendant la Renaissance. III. p. 390.

1) H. Wölfflin, Die Jugendwerke des Michelangelo. 1891. p. 29.

2) a. a. O. p. 100.

3) a. a. O. p. 136.

4) L. v. Scheffler, Michelangelo. 1892. p. 13 und 20.

lügt der „sterbende Gefangene“ wider sich selbst; denn er — dies herrliche Werk hoher Kunst — ist erst nach Julius' Tode entstanden. Derselbe Mann, der diese Gestalt gemeisselt, hat später der Welt noch manches Zeugnis einer sehr lebendigen Kunst geschenkt, nicht nur auf dem Gebiete der Skulptur, auch auf dem der Malerei und der Architektur.

Vasari spricht sich über die Gefangenen anders aus als Condivi. In beiden Ausgaben seiner Michelangelo-Biographie erklärt er die an die Pfeiler gebundenen Gestalten für Provinzen, nur sagt er 1568 etwas näher, dass die „infinite prouincie“ von 1550 nackte Gefangene seien, „mit eigentümlicher und seltsamer Stellung“ an die Pfeiler gebunden.[1]) Durch diese Erklärung wäre wenigstens die Fesselung verständlich, inwiefern sich im übrigen die Jünglinge als „Provinzen“ erweisen, weiss ich nicht, und wahrhaftig, eine sonderbare Ehrung wäre es für einen verstorbenen Papst, wenn sich von ihm unterworfene Gebiete an seinem Grabdenkmal so gebärdeten, sich in solcher Lage befänden wie die beiden Louvre-Sklaven. Eine weitere Änderung findet sich bei Vasari in der späteren Ausgabe dadurch, dass er hier auch etwas von „dem Tode unterworfenen Künsten“ zu sagen weiss, die zu dem Schmuck des Grabmals gehören sollten. Ob er diese Äusserung auf einen Teil der Postamentgestalten bezogen wissen will oder auf die Gefesselten unter den Viktorien, lässt sich aus seinen Worten schwer ersehen.[2]) Da der Gedanke von Condivi entlehnt ist, würde selbst eine klarere Ausdrucksweise Vasari's nicht wichtig erscheinen, wichtig aber ist und wurde bisher nicht genugsam betont, dass Condivi und Vasari, abgesehen von dem, was der letztere nachschrieb, sich durchaus verschieden über die Bedeutung der Postamentgestalten äussern, eine weitere Thatsache, geeignet, die Autorität der beiden in unserer Frage niedriger zu werten.[3])

Man muss zugeben, dass die Erklärungen beider Schriftsteller, wenn man sie ein wenig abwandelt und sie in nicht manirierter Weise zum Ausdruck bringt, durch das Leben von Julius II. an sich innere Wahrscheinlichkeit gewinnen, aber nur an sich, nur wenn man sie mit der künstlerischen Hinterlassenschaft nicht vergleicht. Diese Art von Wahrscheinlichkeit hat gewiss wesentlich dazu beigetragen, den überlieferten Deutungen dauerhaftes Dasein zu verleihen. In Wahrheit aber sind, wie ich glaube, die Gefangenen nicht von Michelangelo gemäss dem Leben Julius II. geschaffen, sondern Condivi und Vasari haben die Geschichte des Papstes betrachtet und sich danach auf recht konventionelle Weise die ihnen unverständlichen Gestalten erklärt. Litterarische Überlieferung und künstlerische Hinterlassenschaft sind, vernünftigerweise, nicht vereinbar, und die Art, wie Condivi und Vasari die Louvre-Sklaven von ihren sonstigen Erklärungen abgesondert erwähnen, lässt vermuten, dass sie selbst eine gangbare Brücke nicht herzustellen wussten.

Unter diesen Umständen muss es erlaubt sein, für die Deutung der Gefangenen einen anderen, neuen Weg einzuschlagen. Michelangelo war ein eifriger Schüler Plato's; er war, wie seine Gedichte beweisen, erfüllt von platonischen Ideen. Nach Plato aber lebt die menschliche Seele auf der Erde wie in Gefangenschaft. Die Seele, sagt der griechische Weise, muss suchen, sich von den Fesseln des Leibes zu befreien.[1]) Sie sei eingeschlossen, um gleichsam wie in einem Gefängnis bewahrt zu werden.[2]) Der Mensch sei auf der Erde gleichsam ein Gefangener in dunkler Höhle, der, vielfach am Körper gefesselt, vor sich nur trübe Schattenbilder an Stelle des Wirklichen erblicke.[3]) Plato's Ausführungen gehen immer in letzter Linie darauf hinaus, dass die im Körperkerker befindliche Seele am geistigen Erkennen verhindert wird, aber zugleich gelangt er dahin, einen grossen Teil alles irdischen Leides durch die Fesselung der Seele zu erklären.[4]) Ähnliche

1) Vasari 1550: Cominciò in questo mezo alcune vittorie i gnude, che hanno sotto prigioni, et infinite prouincie, legati ad alcuni termini di marmo, i quali vi andauano per reggimento; .... Vasari 1568: Haueua un ordine di nicchie di fuori a torno a torno, lequali erano tramezate da termini, vesti ti dal mezo in su, che con la testa teneuano la prima cornice, e ciascuno termine con strano e bizarra attitudine ha legato un prigione ignudo ..... Questi prigioni erano tutte le prouincie, soggiogate da questo pontefice e fatte obediente alla chiesa apostolica .... a. a. O. p. 70 und 67.

2) ..... et altre statue diverse, pur legate, erano tutte le virtu et arti ingegnose, che mostrauano esser' sottoposte alla morte, non meno che si fussi quel pontefice che si honoratamente le adoperaua. a. a. O. p. 67.

3) Gegenüber den alten Erklärungen und ihrer Anwendung sei noch auf eine neue hingewiesen. Schmarsow, der allein die überlieferten Deutungen wegen ihrer „Fragwürdigkeit“ ablehnt, betrachtet die „gefesselten Jünglinge“ als „plastische Verkörperung architektonischer Kräfte“. Er folgt darin Kugler, der die „certi ignudi“ an der Decke der sixtinischen Kapelle so aufgefasst hatte. Auch mit dieser Deutung dürfte es kaum möglich sein, den Louvre-Sklaven geistig nahe zu kommen; überdies würde jeder innige Zusammenhang der Gestalten nicht nur mit dem Grabdenkmal Julius II., sondern mit der Idee eines Grabdenkmals überhaupt, auf diese Weise ausgeschlossen. Vgl. A. Schmarsow, Ein Entwurf Michelangelo's zum Grabmal Julius II. Jahrb. d. Kgl. Preuss. K. V. p. 75.

1) Omnia divini Platonis opera, tralatione Marsilii Ficini .... Basileae in Officina Frobeniana, 1539. Phaedo. p. 496.

2) a. a. O. Cratylus. p. 315.

3) a. a. O. Reipub Platonis Vel De Justo. p. 619.

4) a. a. O. Phaedo, p. 495 f. Es wurde bisher nicht angenommen, dass Michelangelo Phaedo, Cratylus und Republik gekannt habe, aber es liegt durchaus kein Grund vor — wie dies auch Robert-tornow indirekt ausspricht (Die Gedichte des Michelangelo Buonarroti, übersetzt .... von W. Robert-tornow. 1896. p. XI), sein philosophisches

Bilder finden sich auch in Michelangelo's Gedichten. In einer der Grabschriften auf den jungen Bracci heisst es, das nun staubgewordene Fleisch zeige dem Liebenden, in welchem Kerker die Seele seines Freundes gelebt habe.[1]) Ein Sonett enthält mit christlicher Wendung die an den Heiland gerichteten Worte: Du bestimmst auch die göttliche Seele für das Zeitliche und in diese gebrechliche und müde Hülle hast du sie eingekerkert zu harter Bestimmung.[2]) In eingeschränkterem Sinne bei geringfügiger Gelegenheit klagt Michelangelo über eine Fesselung seiner Seele, die sein Freiheitsdrang drückend empfinde.[3]) Mit verwandtem Symbolismus schreibt des Künstlers junger Freund Cavalieri, dass er in die Gefangenschaft schlechten Umganges geraten sei, aus der Michelangelo ihn befreien soll.[4])

Michelangelo wollte, wie ich glaube, in den Postamentgestalten des Denkmals am Grabe des Toten Kampf und Leid des Lebens darstellen und suchte hierfür bildnerisch anschauliche Grundlage durch ein seiner Gedankenwelt naheliegendes Symbol, dadurch, dass er die Gestalten fesselte.[5]) Die Erläuterungen Condivi's und Vasari's wirken angesichts der Gefangenen lächerlich, mein Deutungsversuch möchte aus dem Vorstellungskreis der Renaissancezeit heraus begriffliche Unterlage für das gewinnen, was, wenn nicht in gleichem, doch in verwandtem Sinne, längst alle Kunstfreunde vor den Gefangenen des Michelangelo empfunden haben. Die angeführten Verse des Künstlers stammen freilich aus später Zeit,[6]) aber allgemein ist man der Ansicht, dass er Plato schon in früher Jugend kennen gelernt habe. Scheffler nimmt an, dass seine intimste Beschäftigung mit platonischer Philosophie nach der Vollendung des David, vor der ersten Berufung nach Rom stattfand.[1])

Wenn man Michelangelo's Gefangene ihrem seelischen Wesen nach erklärt, möchte ich nun allerdings nicht das entscheidende Gewicht auf den platonischen Ursprung der Prigione-Idee gelegt wissen. Genug, wenn man glaubt, bei Plato sei die Grundlage für das Motiv zu finden. Es war durchaus der Natur Michelangelo's entsprechend, dieses Motiv mit Freiheit zu benutzen, um eigenen Anschauungen und Empfindungen zum Ausdruck zu verhelfen. Kaum wird jemand auf den Gedanken kommen, die Fesselung des heroischen Gefangenen und sein Ringen nach Befreiung wesentlich körperlich aufzufassen. Es ist ein Mensch, „der Mensch“, dessen Seele „zu harter Bestimmung eingekerkert“ ist. Wie diese Einkerkerung, diese Fesselung geistig des näheren zu verstehen sei, hat der Künstler nicht angedeutet. Das qualvolle, fruchtlose Ringen kann an das Kämpfen gegen tausend Hemmungen des äusseren Daseins gemahnen, es kann auch ein inneres Ringen versinnbildlichen, und wer in der erhabenen Gestalt nicht mehr ein Symbol des ringenden Einzelnen, sondern der ringenden Menschheit selbst erblicken will, der geht vielleicht über das hinaus, was Michelangelo empfunden und gemeint hat, aber auch solche Deutung, historisch zweifelhaft, wird doch vom ästhetischen Standpunkt aus wahrhaftig genannt werden dürfen. Auch wollen wir nicht vergessen, dass der Jüngling ein persönliches Bekenntnis Michelangelo's birgt. Michelangelo hat die Liebe oft als Fessel empfunden, von der er sich vergeblich zu befreien versuchte. Sein ganzes Leben lang war er, nicht nur aus einem Grunde, ein Ringender, der wieder und wieder versuchte, sich von seinem Ich zu lösen, so weit er nicht mit demselben einverstanden war, ein Ringender, der am Ende seines Daseins das gequälte Antlitz halb trotzig, halb voll Sehnsucht nach oben wandte.

Der leicht und reich bildenden Phantasie Michelangelo's hätte es nicht an Motiven gefehlt, für die

---

Wissen auf Phaedrus und Symposion zu beschränken. Im Gegenteil! Dass Michelangelo eine für Plato so charakteristische Anschauung wie die von der Erdengefangenschaft der Seele gekannt hat, wäre selbst dann, wenn sich in seinen Gedichten keine Belege dafür fänden, höchst wahrscheinlich.

1) C. Guasti, Le Rime de M. B. 1863. Epitaffi per C. Bracci. 17.

2) a. a. O. Sonett 72.

3) a. a. O. Madrigal 4, und in anderer Version Michelangelo's bei Robert-tornow, a. a. O. p. 170.

4) Brief an Michelangelo, neuerdings veröffentlicht bei L. v. Scheffler, Michelangelo. p. 43. Es ist nicht ohne Interesse zu sehen, dass auch Lionardo die Wendung gebraucht: „l'anima nelle humane carcare“. Eitelberger, Qellenschriften. XV. p. 46. Bei Christ. Landini, Quaestiones Camaldulenses, Hain 9851, II 22 findet sich Plato in folgender Weise citiert: cuius (summi boni) cum cognitio obscura .... animis nostris sese offerat, dum inclusi caeco corporis carcere sunt: negat Plato beatos nos esse posse: nisi postquam a terrenis vinculis soluti in naturam nostram liberi redierimus.

5) Vgl. zu dem Obigen: A. Goldschmidt, Michelangelo's Malereien in der sixtinischen Kapelle. Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft. II. 1897. p. 8, 9.

6) Wenn ich den Beispielen Liebesgedichte nicht hinzugefügt habe, trotzdem in ihnen die gleiche Symbolik häufig vorkommt, so hat dies guten Grund. Oft waren die Fesseln der Liebe für den Künstler bitterste Qual, oft höchstes Glück. Konnte er aber diese Fesseln auch in Freuden tragen, so wäre es inkonsequent, die betreffenden Stellen bedingungslos in den obigen Zusammenhang aufzunehmen. Michelangelo nennt sich, von Liebe zu Cavalieri ergriffen: prigione d'un cavaliere armato“ (a. a. O. Sonett 31). Ein anderes Mal sagt er, dass es erhabener Schönheit nicht von nöten gewesen sei, ihn mit irgend einer Fessel zu binden; denn durch einen Blick sei er Gefangener und Beute gewesen (a. a. O. Madrigal 72). Immerhin sind solche Wendungen fernerer, willkommener Beweis dafür, wie vertraut ihm die Ideen der Fesselung und Gefangenschaft in rein symbolischem Sinne waren.

1) Scheffler, a. a. O. p. 87.

Idee des Erdengefangenen noch in einer grösseren Zahl anderer Jünglingsgestalten immer neuen Ausdruck zu finden.[1]) So lag es im Plane des Denkmals. Fast völlig beendigt wurde allein eine weitere Gestalt, die sogenannte »sterbende Kunst«. Wohl ist der schlafende Gefangene auch ein Erdengefangener, ein in Fesseln lebender Dulder, aber er ist nur ein Dulder, ein Kämpfer ist er nicht. Er blickt nicht hoffnungslos und doch sehnsuchtsvoll nach Erlösung aus, sondern er schläft den Schlaf des Schmerzensmüden; nur noch in dem Traumleben halber Bewusstlosigkeit fühlt er sein Leid. Und wie der heroische Gefangene zugleich mit seiner allgemeinen Bedeutung ein persönliches Bekenntnis des Michelangelo umfasst, bewahrt auch der schlafende neben und ausser seiner allgemeinen Bedeutung am Grabmal ein persönliches Bekenntnis. Ist der heroische Gefangene in gewissem Sinne ein Bild des Künstlers selbst, so zeigt uns der schlafende Jüngling ein Bild jener Schönheit,[2]) für die Michelangelo, »während er lebte, immerdar in den ehrbarsten und keuschesten Flammen brannte«. Noch nach tausend Jahren wird der Stein verkünden, wie schön die Jünglinge waren, die ein Michelangelo liebte, und »dass er nicht thöricht war, sie zu lieben«.

III.

Es bleibt die Frage zu erörtern, wie innerhalb des gesamten Denkmalschmuckes die Erdengefangenen, diese Bilder des Leides, zu verstehen wären, in welcher Beziehung sie zu Julius II. gedacht sind? Von dem übrigen beabsichtigten Skulpturenschmuck wurde allein der Moses ausgeführt. Wer versucht, sich das ganze Denkmal vorzustellen, findet sich deshalb auf Berichte, auf nicht näher eingehende Kontrakte, auf skizzierte Zeichnungen Michelangelo's hingewiesen. Es ist klar, dass unter solchen Umständen, wenn man von der Gesamtidee der Denkmalsausstattung spricht, für immer nur von Ahnen, nicht von Wissen die Rede sein kann. Betrachten wir den Entwurf für das Gesamtmonument, welchen Herr von Beckerath besitzt,[1]) so werden wir in dieser Zeichnung die relativ besten Anhaltspunkte finden. (Abb. 3.)

Zwischen je zwei von den »prigioni«, den kämpfenden und leidenden Gestalten, steht in immer wechselnder Auffassung eine Viktoria mit einem Überwundenen zu ihren Füssen.[2]) Es ist nicht notwendig, diese Viktorien mit den kriegerischen Kämpfen des Papstes in Beziehung zu denken. So wenig Michelangelo bei den »prigioni« den Grund ihres Leides näher angedeutet hat, ebensowenig hätte er wahrscheinlich die Allegorien unter den Siegesgöttinnen definierend charakterisiert. Da aber die Gestalten der Viktorien in ihrer siegverkündenden Haltung, nicht die Unterjochten, auf denen sie stehen, in den überkommenen Zeichnungen für den Eindruck wesentlich sind, so ergiebt sich gedankenschwere Wechselbeziehung zwischen den Nischen- und Postamentfiguren. Kampf und Leid des irdischen Daseins aber auch glückliches Siegen, Sieg aber auch Kampf und Leid sollte der Beschauer am Unterbau des Monuments in Verkörperungen von allegorischem Charakter erblicken.

Auf der Plattform sollten dann historische Persönlichkeiten erscheinen, die im Lebensdrama unter Kampf und Leid als Helden gewirkt haben. In der einen Gestalt, die hier ausgeführt worden ist, sind die Ideen der Allegorien des Unterbaus vereint lebendig geworden. Die stolze Mächtigkeit des Moses lässt nicht zweifeln, dass er gewohnt sei zu siegen, über sich und über andere, aber wie wuchtig hat sich auch der Schmerz in diese Züge eingegraben! Nicht nur mimisch, physiognomisch in tiefen, nimmer weichenden Furchen trägt sein gewaltiges Antlitz das Gepräge von »Kampf und Leid«. Wir sind so glücklich zwei der Gefangenen zu besitzen, von den Helden der Plattform nur diesen einen. Vasari erwähnt, es sei noch Paulus beabsichtigt gewesen, und freilich wäre der Schreiber des Römerbriefes ein geeigneter Gefährte für den Moses, wie ihn Michelangelo's Meissel schuf.

Und Julius II.? Allein die Beckerathzeichnung giebt über die geplante Gestaltung des Papstes Auskunft. Man könnte einen Toten erwarten, in ruhiger

---

1) Eine Vorstellung davon, was uns hier noch hätte zu Teil werden sollen, geben die Skulpturen der Boboligrotte in Florenz. Über die erste Statue vom Eingang rechts ist allerdings kein Urteil möglich, dem zweiten links ist — soweit des Künstlers Absicht erkenntlich — Genüge geschehen, wenn man ihn einen »lebensvollen Akt des Lehnens und Tragens« nennt. Bei dem zweiten rechts dagegen ist zu erwähnen, dass sein Körper hohe formale Schönheiten darbietet, *und der erste links verdient, nach meinem Dafürhalten, einen Ehrenplatz unter Michelangelo's Werken. Gewiss, es ist nur wenig zu sehen, aber das Wenige zeigt in der Art, wie die Gestalt den Kopf zurückwendet, eine so ungeheure Leidenschaftlichkeit des Schmerzes, dass hier in wenigem mehr gesagt ist als in ungezählten, vollendeten, guten Werken anderer Künstler.* — Wichtig wäre, genau die Masse dieser Gestalten festzustellen und das Gefundene mit den Massen der Louvre-Sklaven zu vergleichen.

2) Im Madrigal 10 (Guasti, a. a. O.) ist der persönliche Gehalt der beiden Gefangenen durch Worte angedeutet.

1) Herrn von Beckerath in Berlin bin ich zu verbindlichem Dank verpflichtet für die gütige Bereitwilligkeit, mit der er aus seinen Renaissanceschätzen Michelangelo's Zeichnung für mich zur Besichtigung hervorsuchte, auch habe ich Herrn Ober-Bibliothekar Dr. Francke in Wiesbaden Dank auszusprechen für die überaus freundliche Vermittlung von mir zur Zeit nicht zugänglichen Notizen aus Pariser Katalogen.

2) Der Sieger im Museo Nazionale in Florenz gehört nicht zum Juliusdenkmal; dies hat Grimm mit überzeugenden Gründen dargethan. (Leben Michelangelo's. 7. Auflage. I. p. 466.)



Michelangelo, Entwurf zum Grabdenkmal Julius II. Berlin, Sammlung Beckerath.
(Nach dem Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen Bd. V. Berlin, Weidmann 1884.)

Lage, gemäss der Überlieferung an den Nischengrabmälern des Quattrocento; man könnte, vom Moses kommend, erwarten, dass der Mann, zu dessen Ehren das ganze Denkmal erstand, neben den Heroen selbst als Heros erscheinen würde. Beide Erwartungen werden getäuscht. Dadurch, dass Julius II. — halb liegend, halb sitzend — von Engeln gestützt wird, ist die Tradition des 15. Jahrhunderts durchbrochen. Den Kopf gesenkt, doch ohne Haltlosigkeit, die Arme über der Brust zusammengelegt, sieht der Papst eher einem tief Sinnenden gleich als einem Toten. Die arg zerstörte Zeichnung lässt leider im übrigen ein eingehendes Urteilen über die Auffassung nicht zu. Nur soviel ist noch zu sagen: hätte auch sein Antlitz sicher verraten, wes Geistes Kind dieser Mann war, gewiss kein Heros, sondern ein Mensch, der menschliche Teilnahme fordert, lag hier in der Absicht des Künstlers. Wir hätten nicht vergessen können, nicht vergessen sollen, dass auch der höchste Würdenträger der Kirche — sei er noch so gross und kraftvoll gewesen — im Sinne Michelangelo's ein irdischer „prigione“ war.

Über dem Papst sieht man auf der Beckerathzeichnung die schwebende Gestalt der Madonna; bei dem ausgeführten Denkmal hätte man sie in gleicher Höhe, nur weiter zurück, in einiger Entfernung sich vorzustellen. Sie bekrönt das Ganze und bietet in ihrer Stellung, ästhetisch und sachlich gleich bedeutungsvoll, den Hinweis auf eine jenseitige Lösung irdischer Dissonanzen.[1])

Gewiss kann man die Gestaltenwelt des Denkmals auf Julius II. beziehen, wenn auch nicht in jener unvernünftigen Weise, wie es Condivi und Vasari bei den Gefangenen wollen. Wer das Leben des Papstes kennt, wird an seinem Grabe die „prigioni“ auch in dem Sinne, wie wir sie erklärt haben, nicht unbegreiflich finden! Mag man bei den Viktorien an seine kriegerischen Thaten denken oder an die Geistesthaten, die auf seine Anregung hin entstanden, immer sind die Siegesgöttinnen gleich verständlich. Mehrfach wurde hervorgehoben, dass der Charakter des Moses an den Charakter des Rovere gemahne.[1]) An alle diese Beziehungen kann man mit Berechtigung denken, aber wahrscheinlich wäre es den Betrachtern ähnlich gegangen, wie es in der That heute dem Besucher der Medicikapelle ergeht. Wenn man Michelangelo's Allegorien dort sieht, so schweifen die Vorstellungen von den gross empfundenen Medicifürsten, auf deren Sarkophagen die Tageszeiten ruhen, fort zum Künstler, der die Tageszeiten schuf, vom Künstler fort zum allgemein Menschlichen. Wer angesichts der Symbolik des Juliusdenkmals trotz der Gestalt des Papstes sich lieber an das Leben Michelangelo's erinnert, der wird sich vielleicht noch tiefer ergriffen fühlen, wird noch intimere Beziehungen finden als in der Erinnerung an den Rovere. Und wer hier sagen möchte: Namen sind Schall und Rauch; diese Grabesskulpturen haben Sinn für jedes Heldendasein, ja bis zu einem gewissen Grade für jegliches irdische Dasein, selbst für ein geringfügiges, ruhmloses Leben, auch der hat recht. Es trieb Michelangelo zumeist über die Besonderheit des Auftrages hinaus. Die Gestaltenwelt des Juliusdenkmals sollte, nach meinem Dafürhalten, ein hohes Lied werden auf das Erdendasein, wie es Michelangelo empfand, der so gewaltig in seinem Wesen war und so erfüllt von Qual.

1) Wie anders in der Mediceischen Grabkapelle zu Florenz! Dort wirkt die Madonna an ihrem jetzigen Platz, den freilich Michelangelo nicht bestimmt hat, nur als einzelne Gestalt.

1) Es ist sehr möglich, dass die „storie di mezzo rilieuo, fatte di bronzo“, welche Condivi erwähnt, historische Darstellungen aus dem Leben des Papstes enthalten sollten.



Das Erbgrossherzogliche Palais in Karlsruhe: Abschluss des Ziergartens mit Blick auf die grosse Fontäne und die Nordfassade.

DER ERBGROSSHERZOGLICHE PALAISBAU IN KARLSRUHE (BADEN)

VON *JOSEF DURM*

Nach dem badischen Apanagengesetze ist der Staat gehalten, dem Thronfolger des regierenden Grossherzogs für eine standesgemässe Wohnung zu sorgen, deren bauliche Unterhaltung gleichfalls dem Staate obliegt, während für die innere Einrichtung, das Mobiliar und dergleichen der Bewohner aufzukommen hat.

Mit den Beratungen und Vorarbeiten für den Bau wurde im Grossherzoglichen Ministerium der Finanzen zu Ende des Jahres 1888 begonnen und darauf erhielt der Verfasser des vorliegenden Artikels den Auftrag, bezügliche Pläne auszuarbeiten.

Im Sommer 1891 waren diese so weit gediehen, dass die Bauarbeiten ausgeschrieben und vergeben werden konnten, deren Inangriffnahme dann sofort erfolgte. Als Platz für den Bau war der schöne, mit alten Bäumen bestandene Park, in dem sich früher das einfache von Weinbrenner erbaute sogenannte Schlösschen mit seinen Nebenbauten erhob, bestimmt worden. Den Grundstein zu diesem legte am 29. August 1817, „am Geburtstage des Markgrafen Friedrich von Baden, dem ersten, welchen er nicht mehr erlebte", seine Witwe Christine Luise von Nassau-Usingen.

„Der Markgraf wollte hier einen ländlichen Ruhesitz schaffen zur Erholung im Frieden der Natur, versagte sich aber den freundlichen Wunsch, weil ihn die Not der Zeit rührte und der Thränen gar viele zu trocknen waren. Darum sey dieser Garten ein Mahl der Erinnerung an den edlen Hingeschiedenen und offen allen guten Menschen, wie sein Herz ihnen offen war. Dem ahnenden Gemüte wird Er fortan als der Schutzgeist des Orts erscheinen" — so sagt die in eine Kupferplatte gravierte Schrift, welche beim Abbruch des alten Schlösschens im Grundstein gefunden wurde.

Auch unter dem Namen des Palais des Grafen von Bismarck, auch Palais der Prinzessin von Nassau genannt, war es bekannt geworden.

In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre wurde es als Witwensitz der Grossherzogin Sophie von Baden

eingerichtet und nach deren Tode, in den Zeiten der grossen Kriege von 1866 und 1870/71, zu Zwecken des badischen Frauenvereins benutzt.

Im Jahre 1891 wurde es bis auf seine Fundamente niedergelegt und auf diesen und neu hinzugefügten erhebt sich jetzt hochgelegen und freistehend der Neubau, nicht mehr in einsamer Waldesnatur, aber doch inmitten prächtiger Bäume. Den Platz umziehen auf drei Seiten breite und belebte Strassen, nach der vierten grenzt er an bürgerliche Nachbargebäude einfachster Bauart.

Für die Stellung des Baues waren die winkelrecht auf das frühere „Schlösschen" führenden Baumalleen und die Fundamente desselben massgebend und eine Stellung parallel zu der verkehrsreichen, mit Villen besetzten „Kriegstrasse" ausgeschlossen.

Die Mittelaxe des eigentlichen Palaisbaues war somit gegeben und wurde sachgemäss beibehalten, nach Osten und Westen dagegen erfuhren die bestehenden Fundamente nicht unbedeutende Erweiterungen und in sich erhebliche Veränderungen und Ergänzungen.

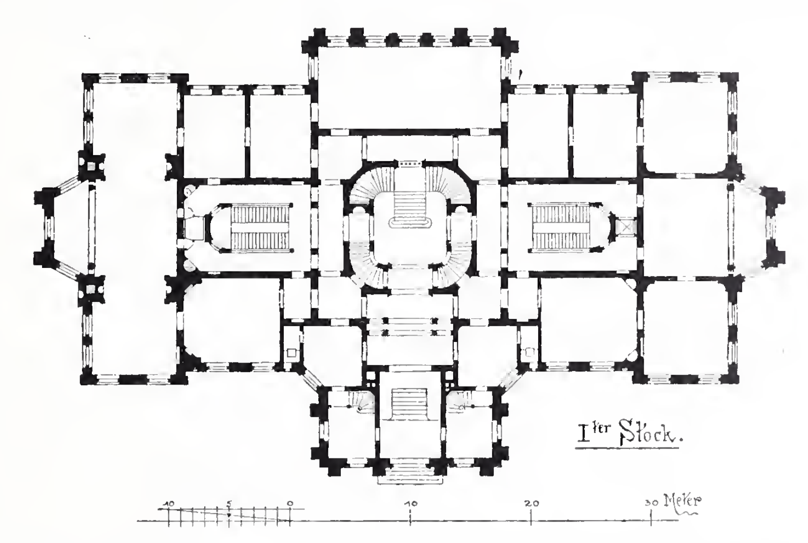
An dem Zustandekommen der Pläne, der Art der Gruppierung der Fest- und Wohnräume und bei der Wahl des Baustils wirkten Seine Königliche Hoheit der Erbgrossherzog Friedrich selbst mit und nahmen den grössten Anteil an diesen Arbeiten.

An das Hauptgebäude schliesst sich der nicht in der herrschenden Windrichtung gelegene, tieferliegende, nur einstöckig gehaltene Küchenbau an. Letzterer ist durch einen viertelkreisförmigen, unterirdischen Gang, der nach aussen als Terrasse ausgebildet ist, die nach der Südseite des Parkes abfällt, mit dem Hauptbau verbunden.

Entfernt von dieser Gebäudegruppe, längs der Nordgrenze des Grundstückes, zunächst der Ein- und Durchfahrt zu demselben, liegen an der Strassenfront ein einfaches, zweistöckiges Wohnhaus für Bedienstete, das noch aus alter Zeit stammt und nur in schlichtester Weise renoviert wurde und wenige Schritte davon entfernt das Stallgebäude mit Ständen für vierundzwanzig Pferde, die Geschirr- und Sattelkammern, Remisen für die Wagen, zwei Wohnungen für Stallbedienstete und ein grosses Reithaus für zwei Karussels mit Nebenräumen, welche Gebäude einen grösseren Binnenhof umschliessen, der zum Reinigen der Wagen, Aufnahme der Dunglegen u. s. w. dient. Eingefriedigt ist das Grundstück mit seinen Gebäuden, Park- und Gartenanlagen durch ein eisernes Staketengeländer, so dass der Blick in den Park und auf die Gebäude von der Strasse aus ein freier ist.

Das Hauptgebäude, zu dessen nördlichem Haupteingang breite, leicht ansteigende Rampen hinanführen, die einen tiefergelegenen Ziergarten mit grosser Fontäne umziehen, enthält ein vollständig ausgebautes Souterrain, in dem sich auf der Ostseite, so gross wie der darüber liegende Hauptsaal, der Anrichteraum mit Spülvorrichtungen für Gläser und Porzellan befindet, daran anschliessend Räume zum Aufbewahren von Geschirr und Tischzeug aller Art. In den Anrichteraum mündet der genannte unterirdische Verbindungsgang zur Küche, durch welchen die fertigen Speisen auf einem Gleiswagen beigefahren werden die dann durch einen hydraulischen Aufzug (Lift) oder auf der Diensttreppe nach den oberen Stockwerken gebracht werden können.

Ein besonderer Zugang in das Souterrain ist auf der Westseite angelegt, wo man ebenerdig in dieses gelangt. Es ist der Zugang zum Hause für die Dienerschaft. Ein grösseres Vestibül mit anstossenden Tagräumen nimmt die dort Eintretenden auf, ein zweiter hydraulischer Aufzug und eine zweite Diensttreppe befördert sie, sowie auch Gebrauchsgegenstände, Koffer,



Das Erbgrossherzogliche Palais in Karlsruhe: Grundriss des I. Stockes.

Reiseutensilien und dergleichen nach den Obergeschossen.

Die mittleren Räume im Souterrain sind zur Aufnahme von Haushaltungsgegenständen, Vorräten für den Tagesbedarf u. s. w. bestimmt.

Über dem Souterrain erhebt sich auf anderthalb Meter hohem Sockel das Hauptgeschoss, in dem sich die Repräsentationsräume befinden.

Bestimmt wurde von vornherein, dass das Untergeschoss nur Gesellschaftsräume enthalten solle, während im Obergeschoss die Wohnräume und in einem Mansardstock Kinderzimmer, Gastzimmer und einige Zimmer für bestimmte Hofchargen unterzubringen waren.

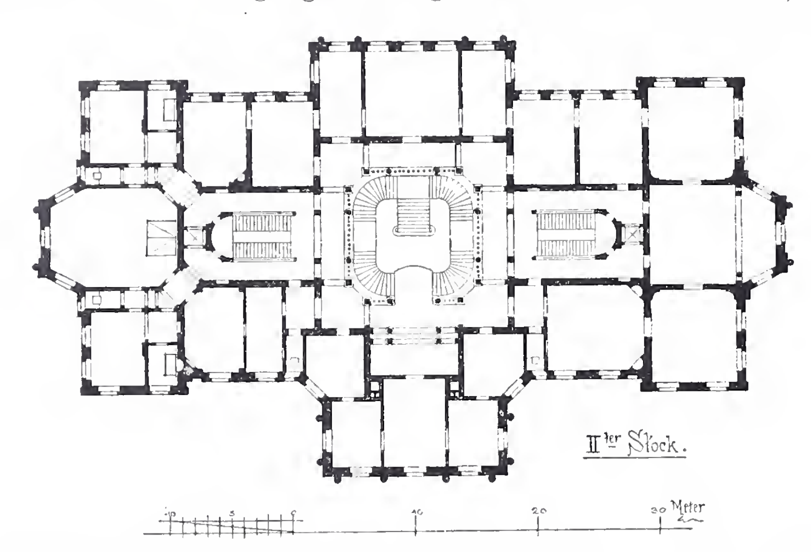
Dem entsprechend erhielt das untere Stockwerk die grössere Stockhöhe von sechs Metern, während die folgenden geringer in den Höhenabmessungen gehalten sind. Die Räume in allen Stockwerken gruppieren sich um ein central gelegenes Vestibül mit einer Galatreppe, die nur bis zum Obergeschoss geführt und von Säulengängen umgeben ist. Den Verkehr nach den oberen Geschossen vermitteln demnach die grosse Galatreppe, die genannten beiden Diensttreppen, die vom Souterrainboden bis zum Dachstocke führen, und die beiden Lifts in umfassender Weise. Zenithlicht erhellt das Vestibül und die drei Treppen.

Rechts und links des Haupteinganges liegen, nur wenige Stufen über dem äusseren Terrain, je ein Diener- oder Einschreibezimmer, von denen aus Treppchen bis zur Höhe des ersten Geschosses führen; an diese reiht sich je ein Garderobezimmer mit Toiletten an. Aus einem dieser gelangt man, nach Osten gehend, zuerst in ein grösseres Vorzimmer, dann in den 24 Meter langen Tanz- Musik- oder Gesellschaftssaal mit eingebauter kleiner Musiktribüne und polygoner Ausbuchtung der Mitte, von der aus man auf die Terrasse über dem Küchentunnel gelangt, hierauf in zwei kleinere Nebenzimmer, dann in den 15 Meter langen Speisesaal mit zwei anstossenden Nebenzimmern und an diese anschliessend in drei mittelgrosse Gesellschaftsräume, von denen der mittlere eine ähnliche Ausbuchtung mit Terrasse und Freitreppe nach dem Parke hat wie der grosse Saal, und schliesslich zurück durch ein viertes Gesellschaftszimmer nach den Garderoben. Alle diese Räume sind unter sich durch Thüren verbunden und die meisten noch mit besonderen Zugängen von aussen versehen.

Vor dem Speisesaal liegt eine breite Terrasse mit Freitreppen nach dem Garten und vor diesen eine reich angelegte Wasserkunst mit Kaskatellen und grossem Sammelbassin mit Hochstrahl.

Im Obergeschoss liegt nach Osten das grosse gemeinschaftliche Schlafzimmer, rechts und links desselben sind die Toiletten mit anstossendem Badezimmer, wie auch Zimmer für eine Kammerfrau und einen Kammerdiener angeordnet, und dann folgen längs der Südfront die Wohn- und Empfangszimmer Ihrer Königlichen Hoheit der Erbgrossherzogin und längs der Nordfront die Wohn- und Arbeitszimmer Seiner Königlichen Hoheit des Erbgrossherzogs. An der Westfront liegen zwei grössere Zimmer und ein Mittelsälchen, das als tägliches Frühstückszimmer und Speisezimmer bestimmt ist. Der Mansardstock ist in ähnlicher Weise eingeteilt, wie das darunter liegende Geschoss, doch sind einzelne Räume durch Zwischenwände in kleinere Gelasse gespalten und auf der Südseite zwei Badezimmer eingeschoben.

Der Küchenbau enthält ausser der grossen Hauptküche noch eine Kaffeeküche, eine Bratküche (Bratspiess mit Uhrwerk), einen Spülraum, einen grösseren Vorratsraum, ein Zimmer für den Küchenchef und vor der Küche, durch eine mit Schaltern versehene Glas-



Das Erbgrossherzogliche Palais in Karlsruhe: Grundriss des II. Stocks.

Das Erbgrossherzogliche Palais in Karlsruhe: Nordfassade.

wand getrennt, eine grosse Office, die sich nach dem Verbindungstunnel öffnet. Im Kellergeschoss befinden sich Vorratsräume für den Tagesbedarf, die kleine Centralheizung für die Gänge und Treppenhäuser, sowie die beiden grossen Säle des Hauptgebäudes und die elektrischen Maschinen (Gasmotoren) nebst Accumulatorenbatterien für die Hausbeleuchtung. Zwischen den beiden vorspringenden, nördlichen Pavillons liegt in der Höhe des Souterrainbodens noch ein auch von aussen zugänglicher Wirtschaftshof. Der Küchenbau hat ausserdem einen besonderen Eingang auf der Ostseite.

Die sämtlichen badischen Schlösser in Mannheim, Bruchsal, Karlsruhe, Rastatt und Mainau sind meist im deutschen Barockstil gehalten, dem entsprechend hatte sich auch der Architekt dieser Formensprache bei seinem Neubau zu bedienen, und mehrfach zeigen sich bei seiner Aussenarchitektur Reminiscenzen an das Rastatter Schloss, das in seinen Einzelheiten manchmal noch einen italienischen Accent hat.

Der Hauptbau ist bis zur Sockeloberkante aus rotem Mainthaler Sandstein hergestellt, der darüber sich erhebende Stockwerksbau in allen seinen Teilen aus graugelblichem Kürnbacher Sandstein (aus den Höhenzügen von Bretten bis Heilbronn) ausgeführt. Der Verbindungsgang, die Terrassenbauten, Freitreppen, Bassin- und Wasserkunsteinfassungen, sowie die ganze Architektur des Küchenbaues sind wieder aus rotem Mainthaler Steine. Der mit grosser Meisterschaft hergestellte, reichere figürliche Schmuck an den Fassaden stammt von der Hand unseres begabten Bildhauers, des Professors Adolf Heer in Karlsruhe, die ornamentalen Arbeiten wurden in gleich guter Weise von dem hiesigen Bildhauer Binz erstellt.

Der Architekt war auch bei diesem Baue wieder besorgt, der dekorativen Plastik das ihr gebührende Feld, soweit es mit den verfügbaren Mitteln möglich war, einzuräumen, ohne welche eine in antikem Sinne oder im Stile der Renaissance gehaltene Architektur einmal nicht bestehen kann. Auch im Inneren sollten die Schwesterkünste thunlichst zu ihrem Rechte gelangen, wenn auch eine einst anders gedachte Ausschmückung einzelner Räume mit grossen figürlichen Malereien unterbleiben musste, was besonders in Bezug auf das Vestibül und Treppenhaus beklagt sei. Wie beneidet jeder moderne Architekt die Künstler des Barockstils von ganzem Herzen nicht nur ob der Freiheit, welche sie genossen und in welcher sie bisweilen so grossartig sein konnten, sondern auch wegen der reichen Mittel, die ihnen zur Verfügung gestellt waren und des Entgegenkommens ihrer geistlichen und fürstlichen Bauherren, an deren Stelle heute meist die Staatsverwaltung getreten ist, die das nicht im alten Masse kann und wohl auch nicht darf.

So viel konnte aber doch erreicht werden, dass Säulen, Pfeiler, Trittstufen und deren Unterbauten, Thürumrahmungen, Wandsockel, Brüstungen und Postamente aus edlerem Materiale, zum Teil aus hellgelbem Juramarmor oder dunklem belgischen Granit, zum Teil aus hellgrauviolettem deutschen Marmor, die Korridorboden aus echter Stiftmosaik, die Umkleidungen der Heizkörper in den Sälen aus feineren Marmorsorten hergestellt werden konnten. Eine grössere Rolle in der Innendekoration wurde dem Stucke zugewiesen und, wie ich glaube, mit Geschick auch durchgeführt, wobei auf die alte Technik zurückgegangen wurde, auf das Antragen der Stuckverzierungen aus freier Hand. Nirgends sind in Gips gegossene ornamentale Stücke zur Verwendung gebracht worden, und der österreichische Bildhauer Füglister hat mit seinen Gehilfen in einem Zeitraum von zwei Jahren um rund 80000 Mark die Stuckarbeiten an Wänden und Decken stilgerecht und gut ausgeführt.

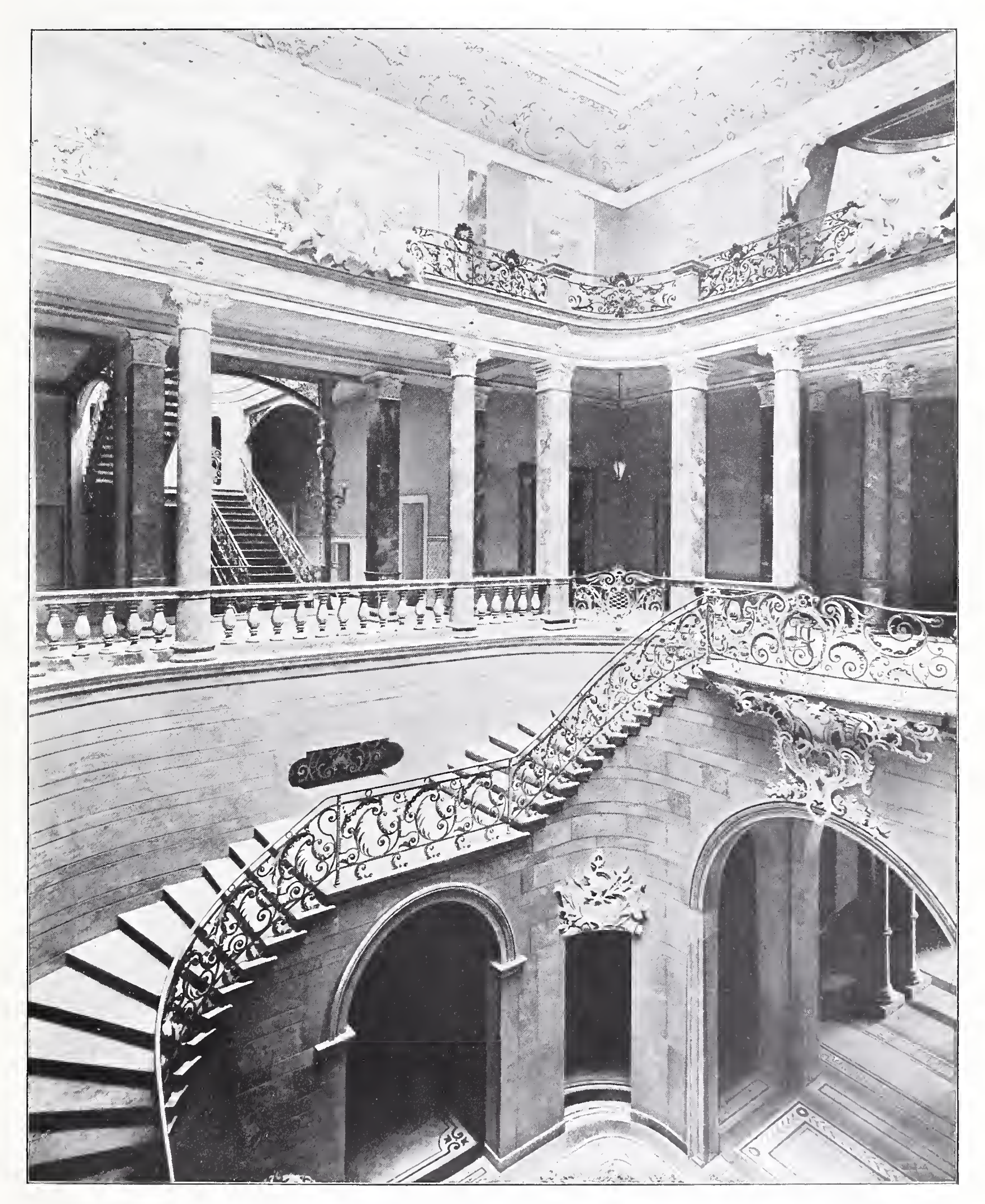
Im Vestibül sind es die Vouten, die Säulen-Pfeiler- und Pilasterkapitäle, die Decken der Umgänge, die Puttengruppen auf den Gesimsen, unter den Repräsentationsräumen besonders die Wände und Decken des grossen Saales und des Speisesaales, auch der drei Westsäle, welche als reicher geschmückt besonders hervorzuheben sind.

Die stuckierten Unterbauungen unter den kanzelartig vortretenden Podesten der grossen Treppe sind geradezu technische Meisterleistungen auf diesem Gebiete.

In den Sälen und Zimmern des ersten Geschosses kamen Tapeten nicht zur Verwendung. Höherem Wunsche gemäss waren nur Stuckflächen mit Feldereinteilungen und entsprechenden Stuckumrahmungen mit Medaillons, Fruchtgehängen und Emblemen, Wappen, Trophäen, Putten u.s.w. zugelassen, die in den beliebten Barockfarben, als weiss, verschiedene Nuancen von gelb, reseda und perlgrau, hellviolett u. s. w. unter Zuziehung reicher Vergoldung gestrichen sind. Nur der Speisesaal macht eine Ausnahme, in welchem lustige bunt gemalte Putten, von Professor Brünner aus Karlsruhe, zur Zeit in Kassel, ausgeführt, die Deckenfelder beleben, während mit Blumen bemalte Spiegel und ein grosser Gobelin, aus einem der altbadischen Schlösser stammend, die lange Rückwand deckt. Versilberte und reich vergoldete Reliefs zieren die übrigen freien Wandfelder, das Holzwerk der Thüren, Lambris und Fensterumrahmungen ist in starkem Grün mit voller Vergoldung gestrichen, und der Raum macht seiner Bestimmung entsprechend einen farbenreichen, frohen Eindruck. Die grossen Kamine sind dabei aus schwarzem Marmor, die schmiedeeisernen, von der Hand getriebenen Gitter matt vergoldet.

In verwandter Weise wurde noch der kleine Speisesaal im zweiten Stock ausgeschmückt, an dessen Wänden eingelassene Bilder von Professor Eyth und Frau

Malerin Hesse (Vier Jahreszeiten, Frucht- und Blumenstücke) angebracht sind. Die Kunstmalerei in den sind. Zu erwähnen sind hier die schön und interessant gemalten figürlichen Darstellungen von Hollmann,



Das Erbgrossherzogliche Palais in Karlsruhe: Ansicht der grossen Treppe.

Repräsentationsräumen musste sich auf Surportes beschränken, die aber alle von Künstlerhand ausgeführt einem Schüler Ferdinand Keller's, die Tageszeiten darstellend, die landschaftlichen Bilder von Professor



Das Erbgrossherzogliche Palais in Karlsruhe: Ansicht des grossen Festsaales.

Krabbes, Professor Kanoldt, den Malern Hellwag, Manuel Wielandt, Victor Puhonný, von Ravenstein, Romann, Hörter und die Blumenmalereien auf Spiegel der Malerinnen Resi Borgmann, Sophie Ley, Frau Hesse und Uta von Weech. Mit Fleiss und feinem Farbensinn wurden die dekorativen Malereien an Decken und Wänden von dem hiesigen Maler Fröschle ausgeführt. Im Obergeschosse erfuhren die Badezimmer mit den Toiletten noch besonders reiche Ausstattung, wobei die inneren Fenster mit sogenannter amerikanischer Verglasung — Pflanzen und Vögel aus gegossenen grossen Rohglasstücken in Blei gefasst —, von W. Schell in Offenburg hergestellt, versehen wurden.

Vom gleichen Geschäfte wurden auch die auf lichtem gelbgrünlichen Kathedralglas eingebrannten Glasmalereien — Gewinde aus Rosenzweigen und wildem Wein — auf den Scheiben der inneren Oberlichte über den Treppen ausgeführt, die von reizender Wirkung sind. Unter den Arbeiten des Architekten sind auch noch die aus Holz geschnitzten Surporterahmen, die Konsoltische, die grossen Spiegelrahmen, welche in Florenz von der bekannten Firma „del Soldato" ausgeführt und geschnitzt, aber in Karlsruhe vergoldet wurden, zu erwähnen.

Ein Teil der Lüster wurde von Salviati in Venedig in besonders reizvoller Farbenzusammenstellung gefertigt, verschiedene Majoliken sind von Cantagalli in Florenz bezogen, einzelne Thür- und Fensterbeschläge von Briccard in Paris nach Vorbildern aus Fontainebleau geliefert. Die Mosaikarbeiten wurden von Odorico in Frankfurt, die grossen Prunköfen von Hausleiter und Eisenbeis in Nürnberg bezogen, andere nach besonderer Zeichnung des Architekten von Ofenfabrikant Mayer in Karlsruhe gefertigt. Die reichen, mit Schnitzereien versehenen Tischlerarbeiten, die in echter und guter Weise hergestellten, umfangreichen Kunstschmiedearbeiten, als Thore, Gitter, Füllungen, Geländer, sind alles hiesige kunstgewerbliche Erzeugnisse, die sich wohl allerwärts sehen lassen können.

Die Decken der Zimmer des Obergeschosses und des Mansardstockes sind wohl gleichfalls stuckiert, aber entsprechend ihrer Bestimmung einfacher gehalten, wie auch die Wände hier beinahe durchweg mit Tapeten bezogen worden sind. An den Wänden der Gänge und bei den Diensttreppen wurden die Fayence-Vertäfelungen ausgiebig verwendet. Monumental und feuersicher ist der Bau errichtet, alle Gebälke sind von Eisen, ebenso die Kuppelkonstruktionen, die Hauptkuppel als Monierkonstruktion ausgeführt und mit Kupfer gedeckt, und nur der Man-



Das Erbgrossherzogliche Palais in Karlsruhe: Ansicht des Speisesaales.

sarddachstuhl ist von Holz mit Schiefer und Zink gedeckt.

Im ganzen Hause ist eine Kalt- und Warmwasserleitung durchgeführt, die Centralheizung (Niederdruckdampfheizung) erstreckt sich, wie schon erwähnt, nur auf die Vestibüls, die Treppenhäuser, die beiden grossen Säle im ersten Stock und die beiden Dienerzimmer beim Eingang, während auf besonderen Wunsch in allen übrigen Räumen der drei Stockwercke die alte Ofenheizung mit Holzbrand beibehalten werden musste.

Der Hauptbau und seine nächste Umgebung ist elektrisch beleuchtet.

Die Remisen, Stallungen und die zugehörigen Wohnbauten sind im Stile des Hauptgebäudes durchgeführt, und bei dem diesen gegenüber liegenden architektonischen Abschluss des Ziergartens sind, wie auch in diesem selbst, Sandsteinfiguren aus dem vorigen Jahrhundert (Herkulesstatuen und antike Götterbilder) wieder aufgestellt worden, die in etwas zweifelhafter Verfassung, jetzt restauriert, einst den Park schmückten.

Die Stallungen sind im Inneren nach den Musterställen des Herzogs von Cumberland in Gmunden eingerichtet, das Reithaus ist mit einem offenen eisernen Dachstuhl abgedeckt.

Die Gesamtkosten aller der Bauten in dem Umfange und in dem Grade der Vollendung, wie geschildert, einschliesslich der Kosten für die Umwährung des Grundstückes, die Wasserkünste und elektrische Beleuchtungsanlage, Bureaukosten und Bauführung beliefen sich auf die unseres Erachtens nicht gerade hohe Summe von 1597560 Mark. Das Kubikmeter der fertigen Bauten, von Kellerboden bis Oberkante Hauptgesimse gerechnet, stellt sich einschliesslich der reichen Ausschmückung im Hauptbau und der Einrichtung in den Nebenbauten:

a) für den Hauptbau auf . 51 Mk.,
b) „ „ Küchenbau auf . 12 „ und
c) „ „ Stall- und Dienerwohnbau auf . 17 „

Zu Anfang Oktober 1897 waren die Bauten bis zur Ausmöblierung vollendet, nach nahezu sechsjähriger Thätigkeit.

DAS „DEKORATIVE“ IN KLINGERS SCHAFFEN

VON *FRITZ SCHUMACHER*

MAN hat in jüngster Zeit nach „Dekorativer Musik“ verlangt und damit ein neues Schlagwort in unsere an Schlagwörtern wahrhaftig nicht arme Zeit hereinzusetzen versucht; die Phrase ist an sich nicht interessant, sie zeigt uns aber unter manchen anderen Merkmalen, wie die Wertung des Dekorativen in der Kunst, um das sich lange Zeit und vor allem in der tonangebenden Malerei keine Seele zu kümmern schien, beginnt eine andere zu werden. Noch vor kurzem würde ein Künstler, wenn man die „dekorative“ Wirkung seines Werkes hätte hervorheben wollen, wahrscheinlich meistens den Vorwurf des Oberflächlichen, Hastigen, ja Talmihaften aus dem Wort herausgehört haben, heute beginnt man zu verstehen, dass die Bezeichnung „dekorativ“ kein Urteil, sondern eine Eigenschaft bedeutet, eine Eigenschaft, die ein Werk neben künstlerischem Tiefsinn ebensogut wie neben künstlerischem Leichtsinn zu besitzen vermag, eine Eigenschaft, die Nebenwirkung und Hauptwirkung sein kann. — Es ist schwer zu sagen, worin das „Dekorative“ eines Werkes, vor allem, wenn es nicht den alleinigen Zweck verfolgt, dekorativ zu sein, eigentlich besteht, aber im wesentlichen liegt es wohl in einer bestimmten Einordnung aller Elemente unter einer Gesamtwirkung, die ausser dem eigentlichen Zweck der Darstellung des Werkes noch den Zweck der rein sinnlichen Harmonie verfolgt. Es ist das ein Streben, das dem Wesen architektonischen Schaffens nahe verwandt ist und deshalb auch mit architektonischem Schaffen meistens in Beziehung tritt. Aber auch ohne jede äussere Verbindung mit etwas Architektonischem kann es vorhanden sein.

In diesem höheren Sinne ist fast das ganze Schaffen Max Klinger's „dekorativ“. Diese dekorative Seite ist fraglos nicht der letzte Zweck und die Hauptsache an Klinger's Kunst, aber sie ist da, und bei einer so reichen Natur wird auch das, was gleichsam nebenbei noch mit unterfliesst, interessant und bedeutend.

Das Schaffen dieses Mannes ist von so deutlichem Einfluss auf die Vorstellungswelt unserer jungen Kunst geworden, dass man es fast historisch verfolger kann. Wenn man die Mappen Klinger'scher Radierungen durchblättert, so wird man schon rein äusserlich eine ganze Reihe von dekorativen Gebilden darin entdecken, die heute einen bevorzugten Platz im Lexikon der Kunstsprache unserer Jüngsten gefunden haben. Die absonderlichen Typen der Pflanzen- und Tierwelt, die uns hier entgegentreten, sind heute specifisch modern geworden, vor allem aber die Art und Weise, wie Klinger für abstrakte Ideen und Begriffliches eine sinnliche Ausdrucksweise gefunden hat, zeigt wie die Meister vom Geiste der „Jugend“ bewusst oder unbewusst hier in die Lehre gegangen sind; selbst solche Äusserlichkeiten, wie das originelle langgestreckte Bildformat, das die Fabel so wirkungsvoll durchschneidet, und in dem sich so merkwürdig viel halb andeutend erzählen lässt, findet in den Leisten der Brahmsphantasie ein erstes Vorbild.

Aber nicht die einzelnen Formen und dekorativen Mittel, die in Klinger's Radierungen vorkommen, oder gar die Sarkophage, Gartengitter und dergleichen sind es, die uns hier interessieren; was uns fesselt, ist vor allem das dekorative Prinzip, das sich in diesen Werken kundgiebt.

Es ist interessant, dass die Reihe von Klinger's zusammenhängenden Griffelwerken mit einer Arbeit vorwiegend ornamentaler Natur begann, mit den Illustrationen zu Amor und Psyche. Tritt hier das Ornamentale trotz seiner erzählenden Natur noch ganz einfach als Selbstzweck auf, so wird seine Rolle schon in den „Rettungen Ovidischer Opfer“ eine weit mehr verfeinerte. Alles, was der Künstler in der einen charakteristischen Scene, die er herausgreift, nicht zu sagen vermag,. alles, was mittelalterliche Künstler oftmals in kleinen Gruppen der Landschaft ihres Hintergrundes anvertrauten, das verlegt er in die dekorative Umrahmung; das Vorher und Nachher des dargestellten Augenblicks, Parallelerscheinungen oder ironisierende Bemerkungen werden hier wie lebendig gewordene Anmerkungen verzeichnet, und so gewinnt Klinger eine Mannigfaltigkeit der Ausdrucksmöglichkeiten in einem einzigen Blatte, die ungemein anregend ist: „er phantasiert über sein Thema mit dem Stift“ wie Avenarius in seinem Werkchen „Klinger's Griffelkunst“ sich ausdrückt. Noch eine höhere Seite aber scheint mir Klinger der Verwendung des Dekorativen im Cyklus „Vom Tode“ abzugewinnen. Hier ist die dekorativ gehaltene Umgebung gleichsam der antike Chor, der im getrageneren Rhythmus dahinschreitend den bewegten Einzelfall, der dargestellt ist, erhebt zu einer höheren, typischen, zu einer allgemein menschlichen Bedeutung. Eine greifbare Scene,

die in echt künstlerischer Weise die Form des Gedankens individualisiert, wird uns im Hauptbilde geboten, wir sehen beispielsweise, wie der Tod der schlafenden Mutter das Kind entführt, ganz novellistisch vor uns, die Scene aber hebt sich ab von dem Hintergrunde, auf dem wir das Schicksal ernst und schweigend durchs Feld schreiten sehen, und diese halb mystische Andeutung, deren Inhalt man mehr empfinden als in Worte fassen kann, genügt, um der Stimmung des Bildes etwas Tragödienartiges zu geben.

Das ist der eigentliche Kern und die innere Bedeutung, aus der das dekorative „Beiwerk“ in Klinger's Radierungen entstanden ist, und was dies Element zu etwas weit Höherem als „Beiwerk“ stempelt. Dieses innere Bedürfnis wird nun aber vom Meister äusserlich so verwendet, dass es dem Werke rein linear genommen eine Abrundung und Vollendung eigener Art giebt.

In den freien „Radierten Skizzen“ finden wir hingeworfene Gebilde, denen vielfach noch etwas Vignettenhaftes eigen ist; sowie Klinger anfängt, dies dekorative Element mit seinem Bilde zu verbinden, wird er künstlerisch gezwungen, auch in seiner Hauptdarstellung monumentaler zu gruppieren. Die dekorative Umgebung ist nicht nur wie ein Rahmen um das Bild gespannt und erfreut das Auge durch den Reiz der spielenden oder einfassend beruhigenden Linien oder durch den Gegensatz der unbestimmten verschwimmenden Tönung gegenüber dem Mittelstück, nein, das Vorhandensein dieser Umgebung übt einen ganz bestimmten Einfluss auf das ganze Bild aus. Wir brauchen in den „Ovidischen Opfern“ nur das Blatt „Echo und Narciss“ daraufhin anzuschauen; die Art, wie hier die Satyr-Figuren als dunkle Massen des Vordergrundes verwendet sind, um die Scenen in der hinteren Landschaft herauszuheben, und wie die beiden Bäume das Bild in rein senkrechter Linie symmetrisch durchschneiden, zeigen uns, wie eine strengere Komposition den Zusammenhang findet mit der ornamental gehaltenen Umgebung. Ebenso streng, aber weniger augenfällig sehen wir dasselbe Prinzip in späteren Blättern, so in der fein abgewogenen Verteilung von Senkrechten und Horizontalen in dem Blatte „Wir fliehen die Form des Todes, nicht den Tod“, oder in der ergreifenden Darstellung von der toten Mutter.

Die Scene ist hier sehr realistisch, aber durch die Gruppierung wird sie monumental; der stilisierte Hintergrund, die rechtwinklig sich schneidenden Linien der beiden Gestalten, die dekorative Durchbildung des Sarkophages, der zugleich als Rahmen dient zur parallelen Erscheinung von der Kontinuität des Lebens in der Natur, all das löst in künstlerischer Weise das Grausige des Einzelfalles auf und giebt dem Ganzen die äussere und innere Harmonie.

Und auch da, wo auf den Blättern eigentlich dekorative Umrahmungen gar nicht vorhanden sind, weiss Klinger durch die Anordnung seines Stoffes doch eine Wirkung hervorzurufen, die an einen dekorativen Effekt wenigstens anklingt. So ist jener inhaltreiche Zug ringender Gestalten, der im Hintergrund der „Evokation“ in den Brahmsphantasien die Fülle rauschender Musik so lebhaft schildert, zugleich so behandelt, dass er in der Gesamterscheinung des Blattes dekorativ wie ein einheitliches, geistreich geführtes Ornament wirkt; ja selbst in solchen kleinen Zügen, wie die symmetrische Anordnung der jungen Kohlstauden, die im Vordergrunde des „Opfers“ derselben Serie den Anfang geordneter Kultur andeuten, werden wir den dekorativen Zweck sofort erkennen, wenn wir das Blatt einmal an der Wand haben hängen sehen: wie ein kleiner Fries, der das Bild reich macht, wirken die wenigen geordneten Punkte. Die Beispiele sind sehr willkürlich gewählt, man könnte ebensogut auf die vom Fenster so geschickt umrahmte Landschaft in der Mondscheinscene von „Eine Liebe“, oder auf dies eigentümliche Linienspiel im vierten Blatte von „Ein Leben“ hinweisen, aber der Geist ist überall derselbe und er findet immer neue Mittel, jenem Harmoniegefühl Ausdruck zu geben, das nicht nur den Inhalt eines komplizierten gedanklichen Problems erschöpfend und geistreich auszudrücken sucht, sondern in den neuen Ausdrucksformen gerade die Handhabe sieht, dem Werk jene abgerundete Gestaltung zu geben, die rein linear das Auge anregt.

Klinger hat in seiner Schrift über „Malerei und Zeichnung“ eine strenge Grenzregulierung vorgenommen zwischen der ästhetischen Welt der „Griffelkunst“ und der Malerei. Er zeigt uns mit feiner Überzeugungskraft, wie das „ideelle Wesen“ der Zeichnung ein grosses, mehr abstraktes Stoffgebiet erschliesst, das dem Gemälde verschlossen bleiben muss, weil die Farbe den Künstler zu einer durchaus anderen Betrachtung des Gegenstandes zwingt, ihm andere Ziele auferlegt. „Die reine Kontur, die Möglichkeit, ohne definierten Hintergrund zu arbeiten, das leichte Verschmelzen mit Ornamentik und das Zusammenarbeiten aller dieser Freiheiten“ geben, wie Klinger ausführt, der Zeichenkunst vor allem diese eigentümliche erweiterte Ausdrucksfähigkeit im Gegensatz zur Malerei. Vielleicht sollte er einschränkend sagen: im Gegensatz zur Staffeleimalerei, denn er selber führt in anderem Zusammenhange aus, dass bei der sogenannten „Raumkunst“, d. h. der Malerei, die im Dienst der Innenwirkung eines Architekturgebildes tritt und dadurch wesentlich dekorativen Zwecken genügen muss, sich ebenfalls „die geistigen Grenzen der bildlichen Darstellung von selbst erweitern“. Auch hier zeigt sich die ästhetische Möglichkeit, ja Forderung, „die sonst so streng einzuhaltenden Formen- und Farben-

gesetze der Natur aufzulösen zu Gunsten einer rein dichterischen Verwendung der Mittel“, und Klinger weist feinfühlig auf die Wirkung hin, die primitivere Meister wie Giotto oder Signorelli im Gegensatz zu den Freskenmalern der Spätrenaissance „durch die Herbigkeit und gewollte Unnatur in Luft und Landschaft“ über das Mass der gewöhnlichen Lebensdarstellung heraushebt.

Klinger selbst zieht die Schlussfolgerung nicht, dass nach dieser ganzen Auffassung, die er vertritt, ein verwandter Zug zwischen den ästhetischen Gesetzen der Radierung und der dekorativen Malerei im Gegensatz zum Staffeleibilde besteht; ein Blick auf seine Radierungen bestätigt den Zusammenhang.

Gerade diejenigen unter seinen radierten Blättern, die das dekorative Interesse des Meisters am deutlichsten widerspiegeln, könnte man sich leicht zu Wandmalereien umgebildet denken. „Umgebildet“, denn sie wären nicht die abgeschlossenen Kunstwerke, die sie sind, wenn sie ohne weiteres ebensogut Fresko wie Radierung sein könnten, aber ein verwandtschaftlicher Zug ist vorhanden, und er liegt in dem architektonischen Geist, der in der Anordnung des Stoffes hervortritt und den wir vorher betont haben. Es gilt das wohl am meisten von den „Rettungen ovidischer Opfer“, aber auch von vielen Kompositionen des Cyklus „Vom Tode“ und der Brahmsphantasien, natürlich gar nicht von Schöpfungen wie „Dramen“ oder „Fund eines Handschuh“, kurz, von den novellistischen Arbeiten. Uns interessiert der Zug vor allem, weil er die Einheitlichkeit des dekorativen Gefühls zeigt, das Klinger eigentlich in all seinen Schöpfungen nicht verlässt, und das seine höchsten Ziele in jenen Arbeiten zu verwirklichen sucht, wo er Malerei und Plastik zum „Gesamtkunstwerk“ vereinigen kann.

Die neuen Probleme, die sich in dieser Vereinigung darbieten, hat Klinger teilweise zuerst einzeln zu lösen versucht; vor allem die Verbindung von Plastik und Farbe. Auch dieses Streben fällt unter den Gesichtspunkt der dekorativen Wirkung. Er führt die Farbe in der Plastik ein, weil sich dadurch neue künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten ergeben, aber er führt sie auch ein, weil sie ihm die Möglichkeit giebt, die Formen zu vereinfachen und zu stilisieren, und das ist vom dekorativen Gesichtswinkel aus das Wesentliche. Wer in weissem Material arbeitet, muss durch die Schattenkontraste, die bewegte Formen hervorrufen, dem farbigen Eindruck bis zu einem gewissen Grade nacheifern; wer in farbigem Material bildet, kann in plastisch-gemessenen, gleichsam architektonisch-gebundenen Formen bleiben und braucht doch auf diese malerisch belebende Wirkung nicht zu verzichten. Vor allem aber hebt sich ein Bildwerk nicht mehr silhouettenhaft durch den Kontrast seines einfarbigen Tones aus der Umgebung los und platzt dadurch grell aus der Stimmung eines Raumes heraus. „Wo von der farbigen Erscheinung ausgegangen mit den entsprechenden Materialien gearbeitet wird, da würde ganz im Gegensatz zur allgemeinen Befürchtung die Rückkehr zur Einfachheit zum strengen Festhalten des plastisch Wesentlichen, zum schärfsten Abwägen der Kompositionsteile nur immer notwendiger sich herausstellen, und damit würde der Weg zur Stilbildung, d. h. das Ablassen vom Unwesentlichen, von Naturkünstelei sich öffnen“ (Klinger, Zeichnung und Malerei). Es ist also ein grosser Unterschied zwischen den farbigen Bestrebungen eines Maison und dem, was Klinger vorschwebt. Er will selbstverständlich nicht Effekte, wie Maison sie in jenem Kopfe des gerichteten Negers erreicht, sondern der Hauptgesichtspunkt ist die Wirkung des Werkes als Komposition und der Eindruck in Bezug auf seine Umgebung also jener höhere dekorative Gesichtspunkt vom Einordnen aller Teile unter einem Gesamteffekt.

Klinger hat dieses künstlerische Ziel, das er sich bewusst gesetzt hat, bisher in seiner kompliziertesten Form in der grossen Komposition „Christus im Olymp“ zu lösen versucht. Das Werk hat so mannigfache andere künstlerische Fragen angeregt, dass seine neuen Versuche in diesem sozusagen dekorativen Sinne von der Kritik bisher recht vernachlässigt sind. Über der Betrachtung des inhaltlichen Problems, das in der Verkörperung des Gegensatzes zweier Weltanschauungen mittelst einer dichterisch frei und kühn erfundenen Scene beruhte, und über der Betrachtung der Probleme malerisch-technischer Natur, die man kurz bezeichnen könnte als den ersten Versuch, die Prinzipien der Freiluftmalerei — wenn dies künstlich zum Krüppel geschlagene Schlagwort noch erlaubt ist — auf grosse ideale Darstellungen zu verwenden, — über diesen Betrachtungen, die Lob sowohl wie Tadel im hitzigen Gefecht meist zur Karikatur verzerrte, war man kaum noch fähig, das Werk in seiner Gesamterscheinung ungestört und naiv auf sich wirken zu lassen.

Wir wollen auf diese Interpretierungen und Ironisierungen nicht näher eingehen, wir fragen nicht, was etwa in das Bild alles hereingeheimnist sein kann, wir sehen nur, dass hier ein ungewöhnlich reiches Gesamtbild von malerischen Tönen und koloristischen Effekten vor uns entrollt ist.

Es war eine Art Ironie des Schicksals, dass auf derselben Ausstellung, die Klinger's „Christus im Olymp“ die goldene Medaille zuerkannte, Hermann Prell's Kompositionen für das Breslauer Museum dieselbe Auszeichnung widerfuhr. Beide Werke verfolgen ähnliche Ziele, beide stehen auf demselben abstrakten Boden der Ideenmalerei, und dabei gehen sie von grundverschiedener künstlerischer Auffassung aus.

Prell passt seine Werke der Gesamtwirkung eines Raumes nicht nur nicht an, sondern es dürfte für einen Architekten nahezu unmöglich sein, mit ihnen eine einheitliche dekorative Stimmung zu erreichen. Er idealisiert zwar, aber es fehlt jener höhere Sinn für das Abstrahieren von Form und Farbe der Natur, für das Unterordnen der Einzelwirkung und der Einzelform unter ein grosses Gesetz, kurz für das, was man „Stil“ nennt. — Man hat sich gewundert, dass Klinger sich in seinem Werke die Böcklin'schen Effekte einer elysäischen Landschaft hat entgehen lassen, dass das Wasser so grau und die Bäume so unsaftig waren: das waren Symptome für das, was Prell vom dekorativen Standpunkt aus nicht hat und was Klinger besitzt. Die ganze Christusscene war im Bezug zu den umgebenden Teilen auf einen Gesamtwert abgestimmt, den man im Verhältnis zu den Holztönen der Umrahmung, der dunklen Stimmung der Predella, den Farbeneffekten der sorgfältig abgewogenen Marmorsorten und der hellen plastischen Figuren eigentlich nur mit einer Art musikalischen Empfindens erfassen, aber schwer erläutern kann. Die ganze Darstellung dieser Scene hatte dadurch etwas Gobelinartiges bekommen. Diese Wirkung aber ist ganz anders als beispielsweise die auch an Gobelins erinnernde Monumentalmalerei eines Puvis de Chavannes, denn während Puvis mit einer gewissen Ängstlichkeit allen ausgesprochenen Farbentönen aus dem Wege geht, finden wir hier kühne lebendige Farben; sie ist gänzlich anders, wie etwa die Wirkung, die Marée's oder Thoma's einschlägige Arbeiten [1]) zu dekorativen Meisterwerken macht, denn sie ist leicht und hell, aber das hat sie mit allen anderen in ihrer Art dekorativ vollkommen wirkenden Schöpfungen gemeinsam, dass alles der Gesamtstimmung untergeordnet ist, und dass diese Gesamtstimmung verglichen mit Eindrücken der Natur etwas Abstraktes an sich hat, ohne äusserlicher symbolistischer Mittel dafür zu bedürfen.

Diese Aufgabe war durch die Verbindung von Gemälden mit einem frei umrahmenden Architekturgebilde und plastischen Gestalten so kompliziert, wie sie sich wohl selten ein Künstler in einem Werke gesetzt hat, und es gehörte ein umsichtiger Dirigent dazu, um all die Töne, die hier zusammenwirken mussten, zu einer harmonischen Einheit zu verbinden. Diese Seite seines Werkes ist Klinger aber fraglos bewundernswert geglückt, und wer vor dem Bilde diesen Stimmungseindruck gänzlich ignorieren und sofort auf die mehr oder minder berechtigten Einwände lossteuern konnte, die er an einzelnen Figuren zu machen hatte, weil sie der „berechtigten Vorstellung jedes Gebildeten“ nicht entsprachen, der thut genau dasselbe wie jemand, der meinetwegen in seinem Urteil über die „Braut von Messina“ in erster Linie hervorhebt, dass die Beatrice doch recht farblos und schematisch charakterisiert sei!

Der dekorative Weg, den Klinger in seinem „Christus im Olymp“ eingeschlagen hat — im „Parisurteil“ fand man schon einen bescheideneren Vorläufer dazu —, wird erst sein eigentliches Ziel erreichen, wenn ein Gesamtraum in diesem Geiste gestaltet werden kann. Die Entwürfe, die Klinger für die Ausschmückung des Treppenhauses des Leipziger Museums geschaffen hat, zeigen ihn auf dieser Bahn. Aus dem kleinen Modell, das der Künstler in seinem Atelier aufgestellt hat, kann man die Einzelheiten des Werkes noch nicht erkennen, aber so viel sieht man, dass diese Bilder in erster Linie aus farbigen Gesamtwirkungen entstehen — die vier Tageszeiten schwebten dem Künstler dabei als Grundgedanke vor. Auch dieses Werk ist zusammenkomponiert mit architektonischer Gliederung und farbiger Plastik.

Es entsteht aus der Farbe und farbige Effekte sind es, die wir im „Christus im Olymp“ hervorgehoben haben, und doch hört man unter allen Vorwürfen, die Klinger gemacht werden, am häufigsten den, dass seine Begabung der Farbe widerstrebt. Die Leute haben in ihrem Sinne gewissermassen recht; sie suchen blühendes Kolorit, die Farbe gleichsam als Selbstzweck; das finden sie allerdings nicht bei Klinger. Seine koloristische Begabung liegt in dem feinen Zusammentönen farbiger Nuancen zu einer Stimmung; eine solche Stimmung aber hat mit der Farbe als Lokalton nichts zu schaffen. Diese Fähigkeit Klinger's ist dieselbe, die in seinen Radierungen, in denen er solch ungeheure Fülle neuer Tönungswerte hervorzaubert, zum Ausdruck kommt, nur dass die Anwendung wirklicher Farben eben eine noch weit kompliziertere und in diesem Sinne höhere Aufgabe stellt. Dem Verständnis für dieses Streben steht vor allem im Wege, dass es andere Künstler gegeben hat, welche Meisterwerke geschaffen haben, deren dekorative Gewalt eben in der sinnlichen Macht der Farbe an sich liegt; gewiss haben sie Schönes geleistet, aber ihre Bewunderung soll uns doch nicht abhalten, der schwerer verständlichen, leiseren und geistigeren Sprache zu lauschen, die Klinger spricht.

Es ist eine eigene Sprache, die Sprache einer selbstbewussten, unbeugsamen Individualität. Was aber diese Individualität als mehr erscheinen lässt als einen zufälligen Sonderling, der seine eigenen Wege geht, das ist das Verständnis für das grosse, alles beherrschende Gesetz der Harmonie, das wir als „dekorativen Zug“ in des Meisters Schaffen verfolgt haben.

1) Der Verfasser denkt z. B. an Thoma's dekorative Wandbilder im Hause Pringsheim in München.

EINE ANTIKE VORLAGE MICHELANGELO'S

VON *E. PETERSEN*

DASS die toskanischen Darsteller des Inferno in antiken Grabkammern Etruriens Studien gemacht und dort die Vorbilder ihrer Teufel und Dämonen gefunden haben, dieser Gedanke ist wohl auch anderen schon gekommen.[1]) Einen sicheren Beweis dessen liefert mir eine Handzeichnung Michelangelo's, die kürzlich Carl Frey in seiner Ausgabe der Dichtungen des Michelangelo Buonarroti, Berlin 1897 auf S. 385 veröffentlicht hat, und die hier als Fig. 2 wiederholt wird.

Auf einem Blatte des cod. XIII des Archivio Buonarroti in Florenz, Fol. 40b, der Rückseite von Vers I und II des CI. Sonetts, sind ausser anderem mehrere Köpfe im Profil gezeichnet, namentlich eine ältere Frau mit welken Brüsten und ihr gegenüber ein bärtiger Mann. Diesen für Michelangelo selbst haltend, fragt der Herausgeber, ob jene vielleicht Vittoria Colonna sei. Obgleich nun die Nase des Mannes immerhin einige Ähnlichkeit mit derjenigen des grossen Florentiners hat, muss doch schon die ganz eigenartige Kopfbedeckung: ein Tierkopf, in dessen Rachen der menschliche Kopf steckt, jenen Gedanken widerraten. Hingegen wird die grosse Übereinstimmung gerade in jenem auffallenden Zuge zwischen der Michelangelo'schen Skizze und dem als Fig. 1 abgebildeten Kopfe die Abhängigkeit des einen Bildes von dem anderen sofort klarstellen. Fig. 1 nun giebt eine Durchzeichnung des Kopfes des Hades wieder, der mit der Beischrift Aita in der dem 4. Jahrhundert v. Chr. angehörigen etruskischen Grabkammer dell' Orco in Corneto[1]) neben seiner Gemahlin Persephone in der Unterwelt thront, als Beherrscher der Büsser sowohl als der Seligen. Zwei Abweichungen entgehen allerdings nicht: erstens gleicht der Tierkopf in Fig. 2 mehr einem Eber, wogegen man in Fig. 1 mit Recht einen Hundskopf erkannt hat; und zweitens scheint das Ohr bei letzterem anders zu sitzen als bei ersterem. Indessen ist auch der Hundskopf in Fig. 1 nicht von zweifelloser Deutlichkeit und wird erst durch andere Erwägungen bestätigt. Das Ohr sodann in Fig. 1 ist, wie man sieht, an einer stark zerstörten Stelle vielleicht nicht ganz richtig von dem Kopisten wiedergegeben.

Es giebt nun aber auch noch ein zweites naheverwandtes, möglicherweise von demselben Maler ausgeführtes Gemälde einer Grabkammer bei Orvieto, welches, jetzt



Fig. 1. Grabgemälde von Corneto (Kopf des Hades).

1) In dem Michael-Angelus Etruscus überschriebenen 12. Kapitel von L. v. Scheffler's Michelangelo, worauf E. Steinmann mich aufmerksam macht, ist davon nicht die Rede.

1) Herausgegeben in den Monumenti ined. dell' Instituto IX Taf. VIII, mit Annali 1870.

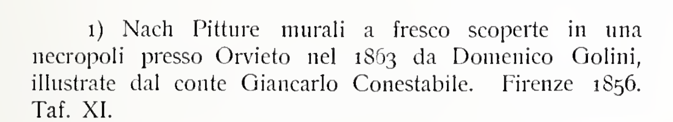
fast zerstört, bei seiner Entdeckung im Jahre 1863 namentlich die Köpfe der hier rechtshin sitzenden Unterweltsherrscher sehr gut erkennen liess, denjenigen des Hades so, wie ihn Fig. 3 wiedergiebt.[1]) Hier hat das Ohr des Tieres wesentlich die gleiche Stelle und Lage wie bei Michelangelo, und hier wollte man — ein Beweis der Formenunbestimmtheit — in dem Tiere einen Löwen erkennen. Der Orvietaner Hadeskopf kann indessen wegen der, wie bemerkt, entgegengesetzten Richtung nicht das Vorbild sein, welches Michelangelo in seiner Skizze wiedergab.



Fig. 2. Zeichnung Michelangelo's.

Es ist ja nun freilich durchaus wahrscheinlich, dass, wenn uns jetzt noch zwei Grabkammern mit solcher Darstellung der Unterweltsgötter bekannt sind, es einst noch mehr dergleichen gegeben habe; und es ist folglich nicht unmöglich, dass es ein drittes Exemplar jenes Gemäldetypus gewesen sei, aus welchem Michelangelo den Kopf Fig. 2 genommen hat.

Muss es also ungewiss bleiben, ob Michelangelo gerade das auch uns bekannte Cornetaner Bild oder ein anderes rechtshin gekehrtes dieses Typus gesehen hat, und ob, wenn doch jenes, er das undeutliche Ohr ergänzt, oder das deutlich hoch gestellte verändert habe: so viel scheint durch die schlagende Übereinstimmung ausser Zweifel gestellt, dass Michelangelo auf jenem Blatte einen Plutokopf desselben Typus — an einen Herakles' mit dem Löwenfell ist gar nicht zu denken — in einem etruskischen Grabe nachgezeichnet habe. Damit ist aber erwiesen, dass diese antiken Grabkammern schon zu Michelangelo's Zeiten geöffnet und ihre Wandgemälde von den Malern studiert wurden. Dass die meisten etruskischen Grabkammern früher erbrochen, besucht, ausgeraubt sind, insbesondere sich sowohl die Cornetaner bei ihrer Aufdeckung 1869, als auch die Orvietaner 1863 solchergestalt sich darstellen, braucht kaum gesagt zu werden.



1) Nach Pitture murali a fresco scoperte in una necropoli presso Orvieto nel 1863 da Domenico Golini, illustrate dal conte Giancarlo Conestabile. Firenze 1856. Taf. XI.



Fig. 3. Grabgemälde von Orvieto (Kopf des Hades).

JÖRG BREU UND HANS KNODER

VON *ROBERT STIASSNY*

UNTER dem „Urväter-Hausrat", der einen der malerischen Räume des Städtischen Museums zu Salzburg, die sogenannte Studierstube des Theophrastus Paracelsus füllt, fallen als künstlerisch wertvolle Stücke drei Glasgemälde auf, die in die Fensterwand eingelassen sind. Es sind kleine — aus einem Salzburger Bürgerhause stammende — Rundscheiben von ca. 25 cm Durchmesser, in der bekannten Grisaillemanier mit einer Schlachtscene, der Begegnung Josephs und Jakobs in Ägypten und der Geschichte des Urias bemalt. Auf dem grauen Grundton, mit dem die Glastafel gedeckt ist, sind Umrisse und Modellierung in Schwarzloth aufgetragen, die Lichter ausgeschabt, Haare, Gewandsäume und Verzierungen mit Silbergelb gehöht. Dieser einfachen Palette ist aber der zarte Farbenschmelz, der ganze koloristisch-dekorative Effekt abgewonnen, der die Erzeugnisse der süddeutschen Kabinetsmalerei in ihrer ersten Blütezeit auszeichnete und zu so vielbegehrten Gegenständen des modernen Sammeleifers gemacht hat. Ein gut Teil dieser Wirkung kommt auf Rechnung der flotten, lebensvollen Kompositionen, die den Glaskünstlern bekanntlich in der Regel von Malern „vorgerissen", „gevisieret" wurden. Dass der Visierer unserer Bilder niemand anderes als Jörg Breu von Augsburg gewesen, beweist nicht nur ihr Stilcharakter, sondern auch ein äusseres Moment. Die Scheibe mit der Schlachtscene ist nämlich im Gegensinne völlig getreu ausgeführt nach einer der achtzehn Kriegs- und Jagddarstellungen aus dem Leben Kaiser Maximilians I., die das Münchener Kupferstichkabinet in Federzeichnungen von J. Breu besitzt. Wiedergegeben ist jenes Blatt der Folge, welches, im Anschluss an eine der für die Holzschnitte des Triumphzuges Kaiser Maximilians entworfenen Miniaturen, ein Treffen aus dem Schweizerkriege vom Jahre 1499 schildert. Im XVIII. Bande des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses hat Fr. Dörnhöffer diesen Cyklus von Zeichnungen veröffentlicht und mit einem urkundlich überlieferten Kunstauftrage des Kaisers in Verbindung gebracht. Im Jahre 1516 bestellte Max durch seinen Schatzmeister Jakob Villinger bei dem Hofmaler Hans Knoder in Augsburg zwanzig „geschmelzte Scheiben" für sein Jagdschloss in Lermoos an der tirolisch-bayerischen Grenze (Jahrbuch I, Regest 400). Die Ansicht Dörnhöffer's, dass die Zeichnungen Breu's dem Glasmaler eine kaum zu bewältigende Aufgabe gestellt hätten und vielleicht doch für einen anderen Zweck bestimmt gewesen wären, widerlegt nun das Salzburger Bild, das offenbar ein Überrest der Lermooser Folge ist.

Aber auch die beiden anderen, in Rede stehenden Glasgemälde sind zweifellos von Knoder nach Vorlagen Breu's verfertigt. Die Scheibe, die das Wiedersehen Josephs und Jakobs darstellt, weist die alte Nummer 10 auf, ist also gleichfalls als Bruchstück eines grösseren Cyklus zu betrachten. In weitgedehnter, aus der Vogelperspektive gesehener Landschaft baut sich mit Mauern, Thürmen und Thoren ein stattliches Stadtbild auf: Die „Sat Gosen", wie ein Schrifttäfelchen meldet. Es ist der Hauptort des biblischen Grenzlandes, zu dessen Besiedelung der Pharao den Patriarchen und die Seinigen eingeladen hatte. Mit Piken, Äxten, Winkelmassen ausgerüstet, zieht die Familie und das Gesinde Jakobs ein und füllt in buntem Gewimmel den Vordergrund, wo der Erzvater den totgeglaubten Sohn — ihre Namen sind in die Kleidersäume eingeschrieben — umarmt. Anlage, Vortrag und Behandlung des Bildes, die mittelgrossen, stämmigen Gestalten in reicher Zeittracht, die charakteristischen Kinderfiguren, der landschaftliche Grund entsprechen durchaus der Zeichenweise Breu's. Diese verleugnet auch die dritte Scheibe nicht, die zwei Episoden aus der Geschichte des Urias vorführt: seine Nachtwache vor der königlichen Wohnung und die Rücksendung in das Feldlager durch König David. Auch hier bewährt der Künstler sein Erzählertalent und in den zierlichen Rüstungen wie in der Renaissance-Ornamentik des Palastes seine echt Augsburgische Schmuck- und Kostümfreude.

Breu scheint das Visieren von Fenstergemälden, die Anfertigung von Glaspatronen als Specialität betrieben zu haben, da neuerdings in verschiedenen Sammlungen derartige Blätter, die gemeiniglich unter den stolzeren Namen Burgkmair und Amberger gingen, ihm zurückgegeben werden konnten. Die Wertschätzung, deren sich seine Kompositionen erfreuten, beweist aber auch das häufige Vorkommen alter Kopien. Zu den von Dörnhöffer erwähnten Beispielen sei eine wahrscheinlich eigenhändige Wiederholung der Neapolitanischen Schlacht aus der Münchener Folge hinzugefügt, die sich 1893 bei Gutekunst in Stuttgart befand.

Wie für die Glasmalerei hat Breu auch für den Holzschnitt mehr gezeichnet als man bisher angenommen hat und eine Umschau in der Augsburger Bücherillustration wird noch manchen Nachtrag zu seinem Werke liefern. Hier berührt er sich nicht nur mit Burgkmair, sondern auch mit Leonhard Beckh zuweilen so nahe, dass, namentlich in schlecht geschnittenen Blättern, Verwechselungen nicht ausgeschlossen sind. Sicher auf seine Hand aber geht ein Madonnenbildchen zurück, das von dem auf der Augsburger Bibliothek noch vorhandenen Holzstocke, in dem Hefte: „Augsburger Formschneider-Arbeiten aus dem 15. und 16. Jahrhunderte“ (Augsburg, Reitmayr, 1829) und in G. F. Metzger's Monographie: „Augsburgs älteste Druckdenkmale“ (Ebd. 1840) abgedruckt ist. — Es erübrigt zu bemerken, dass es sich im Obigen stets um J. Breu den Vater handelt, dessen künstlerische Persönlichkeit ich in der „Zeitschr. f. christl. Kunst“, VI, Sp. 289ff. und VII, Sp. 101ff. zu rekonstruieren versucht habe; der jüngere Breu, dem H. A. Schmid in der „Zeitschr. f. bild. Kunst“, N. F. IV, 21ff. sämtliche, nach 1520 entstandenen Arbeiten des alten zuweisen wollte, ist heute allgemein als unbedeutender Epigone erkannt.

Der kunstgeschichtlichen Verschollenheit, aus der Breu seit kurzem hervorgetreten, verdiente auch der andere Meister entrissen zu werden, den uns die Salzburger Scheiben näher bringen: Hans Knoder. Als Glasmaler gehört ihm nach den vorliegenden Proben ein Platz neben den besten Vertretern des Kunstzweiges in der Deutsch-Renaissance, den Schweizer Kabinetsmalern. Doch hat er nicht bloss in dieser Technik und an der Ausführung der Entwürfe anderer gearbeitet. Schon der Titel eines Hofmalers, unter dem er in den Jahren 1508—1522 in Augsburg erscheint, lässt auf eine vielseitigere Thätigkeit schliessen. Im Auftrage des Kaisers fertigt er 1508 die im Wiener Hofmuseum noch erhaltene Aquarellkopie nach dem Grabsteine König Rudolfs im Dome zu Speier. Aus der von Herberger herausgegebenen Korrespondenz Peutinger's mit Maximilian erfahren wir von seiner Beteiligung an dem rätselhaften Bildwerke der „zottenden mändl“, vermutlich einer Holzschnittreihe zur Habsburgischen Genealogie. Zwei leider nicht mehr nachweisbare Tafelbilder von 1510 und 1513 und eine Erlanger Zeichnung von 1517 — denen sich ein drittes, stilverwandtes Gemälde anschliesst — tragen das Monogramm KH, das Nagler (Monogrammisten, III, 1152) mit grosser Wahrscheinlichkeit auf unseren Künstler deutet. In Augsburg heiratete er die Schwester des bekannten Malers Gumpolt Giltlinger, für den er einmal die Verwendung des Kaisers beim Rate der Stadt erwirkt. An Knoder's Beziehungen zu Max erinnert nun eine Rundscheibe mit dem offenbar von ihm gemalten Porträt des Kaisers, die gleichfalls in der „Studierstube“ des Salzburger Museums hängt. Sie reproduziert ein nach Maximilians Tod durch Flugblätter vielverbreitetes Brustbild des gealterten Herrschers, das ihn, in Profilansicht, mit Barett und Schaube, die Ordenskette des goldenen Vliesses über dem Pelzkragen, darstellt (D. 19 cm). Eine um den Rand laufende Legende lautet: Imp. Caes. Pivvs. Maximilianvs. P. F. Avg. Auch hier an einen Entwurf Breu's zu denken, fehlt der Anlass, obwohl der Künstler auf seinem Vorhöllenbilde in St. Anna zu Augsburg unter den erlösten Altvätern den Porträtkopf des populären Fürsten in ganz ähnlicher Auffassung angebracht hat.

War Knoder oder Knoderer, wie er sich selbst einmal geschrieben, ein Landsmann Breu's, ein Augsburger? Weil er nach Aufgabe seines Zunftrechtes in Augsburg 1522 nach Pforzheim gezogen, vermutete Dörnhöffer in dieser Stadt seine Heimat. Sein Geschlechtsname klingt jedoch gar nicht alamannisch, weit eher tirolisch. Zwischen Augsburg und Tirol bestanden alte Wechselbeziehungen, gefördert einerseits durch die lebhafte Frequenz der grossen Handelsstrasse, welche von Augsburg über Tirol nach Italien führte, anderseits durch die mehrhundertjährige gemeinsame Verwaltung der Grafschaft und der schwäbischen Vorlande des Hauses Österreich. Tiroler Künstler und Werkleute liessen sich gerne in der Reichsstadt nieder, aus der umgekehrt die Tiroler Landesherren, Erzherzog Sigmund, die Kaiser Maximilian I. und Ferdinand I. häufig Maler, Bildhauer und Plattner an den Innsbrucker Hof beriefen. Auch Augsburger „Glasmacher“ wurden — neben den einheimischen, deren es bei dem starken kirchlichen Bedarf des Landes schon im 15. Jahrhunderte gab — von ihnen beschäftigt, und mit Unterstützung der Tiroler Regierung erbaut der Glasschmelzer Wolfgang Vitl aus Augsburg 1534 eine eigene Glashütte in Hall bei Innsbruck (Schönherr, Archiv f. Gesch. u. Altertumskunde Tirols, III, 1—22). So lag es Knoder nahe, seine künstlerische Ausbildung in Augsburg zu suchen und hier, wo das

Handwerk seinen Mann jedenfalls besser nährte als daheim, sich sesshaft zu machen. Hatten sich doch beispielsweise Stephan Godl und Hans Lendenstreich, die nachmals am Grabdenkmale Kaiser Maximilians thätigen Tiroler Bildgiesser, in Nürnberg und München etabliert. Als auswärts geschultem Landeskinde mochte es Knoder nicht schwer gefallen sein, die kaiserliche Gunst zu gewinnen. Dass er auch sonst Aufträge aus der Heimat empfing, beweist das Votivbild der Tiroler Patrizierfamilie Jöchl, ehemals in der Vintlerschen Sammlung zu Bruneck, das ihm bei Nagler zugeschrieben wird; in einer anderen österreichischen Alpenstadt, in Klagenfurt, befand sich eines der beiden monogrammierten Tafelbilder, die ihm derselbe Autor zuspricht. Die an sich untergeordnete Frage nach der Herkunft Knoder's verdient Beachtung angesichts des starken Tiroler Einschlages, der durch die ganze Maximilianeische Hofkunst und damit durch die süddeutsche Renaissance überhaupt geht. Und jeder neue Nachweis eines persönlichen Zusammenhanges zwischen den künstlerischen Kräften der oberdeutschen Reichsstädte und dem Berglande trägt bei zur Aufklärung dieser interessanten, noch so gut wie gar nicht gewürdigten kunstgeschichtlichen Erscheinung.

BÜCHERSCHAU

Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter von *Max Gg. Zimmermann*. Leipzig, Verlag von A. G. Liebeskind, 1897. gr. 4⁰. 208 Seiten.

Die frühromanische Plastik Italiens ist lange Zeit nur im Hinblick auf die Kunst der Pisani gewürdigt worden. Die staunenswerte Kraft, mit der die letztere einsetzt, zog auch die Forschung in ihren Bann, und deren Hauptarbeit koncentrierte sich zuerst auf die der Zeit der Pisani vorangehenden Kanzeln Toskanas. Allein schon viele Jahrzehnte zuvor hatte ein Italiener, Cordero, den der frühmittelalterlichen Skulptur seines Landes gewidmeten Studien noch ein anderes Thema gestellt: die „Kunst der Langobarden“, und etwa seit einem Jahrzehnt ist auch dieses wieder in den Vordergrund gerückt, ja zu einem besonders gepflegten internationalen Arbeitsgebiet geworden. Es sei nur an die Forschungen von Cattaneo, Baldoria, Paul Clemen, Stückelberg und neuerdings von Fontana erinnert. Die Studien über die Anfänge der toskanischen Plastik erhielten durch Schmarsow's Buch „S. Martin von Lucca“ mannigfache neue Anregungen, bei denen Ausblicke auf zeitlich nahe Denkmäler Oberitaliens, besonders in Verona und Parma, unabweisbar waren, und die grundlegenden Erörterung des Baptisteriums in Parma seitens Michele Lopez von 1864 wurden durch einen Aufsatz Toschi's von 1888 zu einer Biographie des Hauptmeisters Benedetto Antelami ergänzt. Damit ist das Arbeitsgebiet gekennzeichnet, dem das vorliegende Buch *Max Georg Zimmermann's* angehört. Mit allen obengenannten Forschungen hat es sachliche oder methodologische Berührungspunkte. Natürlich ist es aus Einzelstudien entstanden, und das spürt man sowohl an seiner Disposition, wie an der Darstellungsweise. Darin liegt keineswegs etwa ein Tadel: beruht doch vielmehr ein Hauptwert aller Arbeiten dieser Art letzthin auf der Exaktheit, gleichsam auf der Sauberkeit, der Specialstudien. Man darf fordern, dass die letzteren in jedem Einzelfalle ganz auf der Höhe ihres Themas stehen und die Ergebnisse der Lokalforschung beherrschen, aber dieses Postulat ist heute für den Fremden in Italien schon nicht mehr ganz leicht zu erfüllen. Um so mehr ist Zimmermann's Arbeit bereits unter diesem Gesichtspunkte anzuerkennen. Nur für das erste „Die Plastik langobardischen Geschmacks“ betitelte Kapitel trifft dieses Lob nicht ganz zu. Da vermisst man die Berücksichtigung der einschlägigen Litteratur in ihrem internationalen Umfang, wie dies vor allem Paul Clemen's Studien über die „Merovingische und karolingische Plastik“ angebahnt haben. Aber dieses Kapitel gilt nur als Einleitung, und ferner geht der Wert von Zimmermann's Buch über ein Mosaik sauberer Einzelstudien überhaupt wesentlich hinaus. Ein leitender Grundgedanke durchzieht das Ganze: das Wirken germanischen Kunstgeistes in Italien zu verfolgen. In gleichem Umfang und mit gleicher Sicherheit, wie hier, ist das bisher noch nicht geschehen, und neben diesem Verdienst treten selbst die glücklichen Einzelergebnisse zurück. So beispielsweise die nach Ansicht des Referenten zweifellos richtige Datierung der Reliefs am Ciborium über dem Hochaltar in S. Ambrogio zu Mailand, die Zimmermann aus der Hypothese gewinnt, das Ciborium sei nach dem Einsturz der Chorkuppel 1196 erneut worden, und ferner auch die stilkritisch jedenfalls nicht ganz unberechtigte Schlussfolgerung, auch der Bildschmuck des Altares selbst sei zum Teil erst nach 1196 zum Ersatz älterer zerstörter Reliefs gearbeitet und dabei habe man eine grössere Anzahl von Emailplättchen des alten Angilbertus-Altares verwendet. Dass das Tympanon des Hauptaltares am Dom zu Monza nicht etwa in die Zeit der Königin Theudelinde, sondern in das dreizehnte Jahrhundert gehört, musste sich bei jeder genaueren Prüfung schon längst zeigen. —

Das sicherste Ergebnis des Buches für die Entwicklung der italienischen Plastik ist zugleich ein auf Grund der Stilkritik erzielter Beitrag zur Künstlergeschichte. Drei greifbare Persönlichkeiten stehen da im Vordergrund: *Wilhelm von Modena*, *Nicolaus von Ferrara* und *Benedetto Antelami*. Längst war die Forschung auf sie geführt worden, aber Zimmermann ist der erste, der ihr Schaffen vollgültig

im Sinne pragmatischer Kunstbetrachtung würdigt. Dabei offenbart sich eine fesselnde Entwicklung. Meister *Wilhelm* repräsentiert die fast ganz selbständige, naive Gestaltungskraft einer inhaltsfrohen Kunst. Drastische Deutlichkeit ist sein Hauptmittel, die rein formale Seite aber bleibt — im Gegensatz zu gleichzeitigen Bildhauern Toskanas, wie Gruamons — noch dürftig. *Nicolaus*, der Schöpfer des Portalbaues am Dom von Ferrara, bringt den gedankenreichen Inhalt mit der Form bereits besser in Einklang, freilich auf Kosten der Originalität, denn bei ihm sind die gelegentlichen Einwirkungen antiker, altchristlicher und byzantinischer Muster unverkennbar. Sein Formensinn äussert sich unter stärkerer architektonischer Zucht, doch auch bei ihm findet sich noch Archaisches neben der Reife. Weitaus am höchsten steht *Benedetto Antelami* von Parma, geistig Meister Wilhelm näher verwandt, als Nicolaus, mehr Plastiker als Architekt, von individueller Kraft: die erste grosse Persönlichkeit der italienischen Kunstgeschichte, ein Jahrhundert vor Niccolo Pisano! — Diese allgemeinen Umrisse der drei Hauptmeister werden kaum noch wesentliche Änderungen erfahren, wohl aber dürfte der kunstgeschichtliche und kulturelle Hintergrund, von dem sie sich abheben, später an Deutlichkeit noch gewinnen, und zweifellos innerhalb der von Zimmermann gewiesenen Richtung. Ein germanisches Element sieht er in allen drei Meistern: am stärksten bei Wilhelm von Modena, zwischen dessen Kunstweise und der der karolingisch-ottonischen Zeit, speciell der sächsischen Skulptur des 11. Jahrhunderts (Hildesheimer Domthüren) er eine „geistige Verwandtschaft“ betont. Bei Nicolaus tritt der südländische Formensinn stärker hervor; bei Antelami will Zimmermann wenigstens einen äusserlichen Zusammenhang mit der französischen Plastik, besonders mit der Provence (St. Trophime in Arles) erkennen und möchte glauben, „er habe einen grossen Teil Frankreichs durchwandert“. Greifbarer ist jedenfalls die Verbindung dieser Kunstblüte mit den Anfängen der bürgerlichen Freiheit in den oberitalienischen Städten, nach deren endgültiger Sicherung durch die Schlacht bei Legnano. — Diese Bemerkungen über einzelne Hauptkapitel des Buches mögen hier genügen. Eine genauere Inhaltsangabe ist an dieser Stelle um so weniger geboten, als der Verfasser seine Ergebnisse bereits selbst in den ersten Teil seiner in Verbindung mit H. Knackfuss herausgegebenen „Allgemeinen Kunstgeschichte“ verarbeitet hat. Dass er dies mit gutem Recht that, ist gewiss der beste Lohn für seine Arbeit! — Das Buch ist von der Verlagshandlung offenbar mit Liebe ausgestattet worden, dennoch ist das hier gewählte grosse, leider jetzt mehr und mehr üblich gewordene Quartformat doch gar zu unhandlich und hier ausserdem unnötig, denn die Abbildungen lassen an Schärfe manches zu wünschen übrig.

ALFRED G. MEYER.

Unserer lieben Frauen Münster zu Freiburg im Breisgau. 68 Lichtdrucktafeln nach Aufnahmen von Carl Günther, mit begleitendem Text von *Fritz Geiges*. Herausgegeben vom Freiburger Münsterbauverein. Freiburg 1896.

Seit lange harrte das Freiburger Münster auf eine würdige Publikation. Der Münsterbauverein hat sich das Verdienst erworben, eine solche zu veranstalten. Nicht in dem Sinne freilich einer für den Architekten und Kunsthistoriker bestimmten Veröffentlichung von architektonischen Aufnahmen — nur ein die verschiedenen Bauperioden kennzeichnender Grundriss ist gegeben — oder gewissenhaften Reproduktion aller künstlerischen Details, sondern in einer dem Interesse weiterer Kreise entgegenkommenden Form. Diese ergab sich aus der gewählten Art der Reproduktion: dem Lichtdrucke von selbst. Da die Auswahl der Aufnahmen aber alles Bedeutsame der Kirche in Architektur, Plastik und Malerei umschliesst, ist auch dem Studierenden hier ein wichtiges Material in bequemer und übersichtlicher Art zur Verfügung gestellt, und zur allgemeinen Kenntnis eines der herrlichsten Monumente mittelalterlicher Kunst wird eine solche Publikation mehr beitragen, als eine streng wissenschaftliche. Dreiundzwanzig Tafeln bringen Ansichten vom Äusseren, zehn vom Inneren, dreizehn sind der Vorhalle und ihrem Skulpturenschmuck gewidmet, und die übrigen zeigen uns einzelne Kunstwerke, nämlich: die Kanzel, die Heiliggrabkapelle, den St. Annaschrein, den Dreikönigaltar, den Hochaltar mit Einzelaufnahmen der Baldung'schen Gemälde, den Locherer Altarschrein, das romanische Kruzifix in der Böcklinskapelle, den Altar der Universitätskapelle mit Holbein's Gemälden, Baldung's Altar in der Kaiserkapelle, die Glasgemälde in der Alexanderkapelle, den Taufstein, das Grabdenkmal des Generals von Rodt und den erzbischöflichen Thron. Wünschenswert wäre eine Wiedergabe auch der anderen bedeutenden Glasgemälde gewesen. Der Text giebt eine kurz zusammenfassende, allgemein gehaltene Skizze der Geschichte des Münsters und seiner Ausschmückung. Noch vor dem Erscheinen dieses Werkes hat auch die wissenschaftliche Forschung neuerdings, nachdem schon Adler in seiner bekannten, Erwin von Steinbach zum Schöpfer des Turmes machenden Abhandlung dem Bau eine feinsinnige Betrachtung zu teil hatte werden lassen, sich dem Münster zugewendet. *Karl Schaefer* erwarb sich das Verdienst, in seiner Schrift über *„Die älteste Bauperiode des Münsters zu Freiburg im Breisgau“* (Freiburg 1894) den Plan des älteren romanischen Baues zu rekonstruieren und dessen Beziehungen zur oberrheinischen Kunst, namentlich zu Basel, nachzuweisen, und erweiterte unsere Kenntnisse auch von der Freiburger Renaissance. Der Verfasser des Textes unserer Publikation, *Fritz Geiges*, gab in seinen *„Studien zur Baugeschichte des Münsters“* (aus der Zeitschrift „Schau-ins-Land“, Freiburg 1896) weitere Untersuchungen. Wurde hierdurch manches neue Positive über die Architektur gewonnen, so wird, wie hier mitgeteilt werden darf, sich der Wunsch, eine eingehende stilkritische Prüfung und Würdigung der in ihrer Art einzigen Skulpturen der Vorhalle zu erhalten, in allernächster Zeit verwirklichen. Die wichtige Frage, woher der Stil derselben stammt, verlangt im Zusammenhang mit den in den letzten Jahren so eifrig betriebenen Untersuchungen über die frühmittelalterliche deutsche Plastik und ihre Beziehungen zur französischen Kunst dringend die Beantwortung, vielleicht wird es dann auch gelingen, den geistigen Zusammenhang der Statuen in der Vorhalle, welchen aufzufinden man fast verzweifeln wollte, nachzuweisen. Möglich erscheint mir dies allerdings nur, wenn man den kühnen Entschluss fasste, anzunehmen, dass nicht alle Figuren mehr an ihrem ehemaligen Standort sich befinden, sondern einzelne umgestellt worden sind, sowie dass einige vorgenommene Ergänzungen irrtümliche Deutung hervorgerufen haben. — Für alle diese Nachforschungen bietet unsere Publikation Anregung und Erleichterung dar. Vor allem aber darf man hoffen, dass sie in weiten Kreisen die Teilnahme an einem der edelsten Denkmale deutschen Geistes belebe und verinnerliche.

H. THODE.

Joseph Zemp, *Die schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architekturdarstellungen.* Mit 136 Abbildungen. Herausgegeben durch die Stiftung von Schnyder von Wartensee. Zürich 1897. XVIII und 368 S. Preis 10 M.

Der Verfasser beginnt mit der Bemerkung, dass der Kunstwert der schweizerischen Bilderchroniken weit zurückträte gegenüber der Fülle kulturgeschichtlichen Inhalts, die uns mit jedem Bilde neue Seiten alten schweizer Lebens offenbare. Den schriftlichen Quellen der Kulturgeschichte treten diese bildlichen ebenbürtig an die Seite. So ist denn sein Buch in erster Linie von Bedeutung für die Kulturgeschichte. Die behandelten Chroniken, welche von Bern ihren Ausgangspunkt nehmen und das 15. und 16. Jahrhundert umfassen, sind entweder illustrierte Handschriften oder gedruckte Bücher mit Holzschnitten und Kupferstichen. Ausserdem werden aber auch graphische Einzelblätter, zumeist Schlachtenbilder, und einige Bücher legendarischen Inhaltes in den Kreis der Betrachtung gezogen. Manche der Bilder sind unmittelbar nach den dargestellten Ereignissen entstanden und können daher den Anspruch auf grosse geschichtliche Treue machen. Im ersten Teil werden als Einleitung einige Weltchroniken behandelt und dann die einzelnen schweizer Chroniken und Einzelblätter eingehend nach Inhalt und Form besprochen. Die übrigen drei Teile sind dem Hauptthema, den Architekturdarstellungen bis auf Merian's Topographie gewidmet. Der Verfasser unterscheidet zwischen Abbildungen bestimmter Bauten und Zeichnungen aus freier Phantasie, zwischen selbständigen Bildern und Darstellungen ohne eigene Bedeutung, er verfolgt die Entwicklung des formalen Darstellungsvermögens, das Auftreten von Abbildungen nach der Natur bis auf die Ausbildung des selbständigen Architekturbildes. Nach dieser Vorbereitung giebt er ein sehr sorgfältig gearbeitetes Verzeichnis der authentischen Architekturbilder in den schweizerischen Chroniken, wobei er nur das aufgenommen hat, was selbst vor der strengsten Kritik standhielt. Der letzte Teil fasst die Studien systematisch zusammen und giebt Beiträge zur Geschichte der schweizerischen Architektur vom letzten Viertel des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Dabei konnten auch die nicht nach der Wirklichkeit aufgenommenen, sondern nur aus der Phantasie geschöpften Bilder verwertet werden, da ja auch sie auf die herrschenden Baugewohnheiten zurückgehen. Für die monumentale Baukunst ist dabei nur wenig herausgekommen. Dagegen erhalten wir ein höchst anschauliches Bild von der Kriegsbaukunst jener Zeit, vom Burgenbau, von dem Befestigungssystem für Stadt und Burg, von den baulichen Hilfsmitteln zu Belagerungen, von den Landwehren zur Sicherung der Dörfer. Aber wir werden auch belehrt über die Gestaltung der Dorfkirchen und ländlichen Kapellen, über die städtischen Häuser nach Aussen- und Innenausstattung, über Stein- und Holzhäuser in der Stadt und auf dem Lande. Eine Nachlese beschreibt Brücken, Brunnen, Schiffe u. s. w., zuletzt Folterwerkzeuge. Aus dieser Inhaltsangabe erhellt schon von selbst, von wie grosser Wichtigkeit das gewissenhaft gearbeitete Buch für die Kulturgeschichte ist. Aber auch künstlerisch sind die vorgeführten Werke nicht uninteressant, indem diese unmittelbar nach dem Leben aufgenommenen Umrisszeichnungen, die oft ansprechend koloriert sind, eine Frische der Beobachtung und eine Volkstümlichkeit der Darstellung zeigen, welche sich in den so viel mühsamer hergestellten gleichzeitigen Miniaturen und Gemälden nicht findet. *M. G. Z.*

KUNSTBEILAGEN

Die beiden diesem letzten Hefte des Jahrganges beiliegenden Kunstblätter gehören zu der grossen Zahl der Arbeiten, welche seiner Zeit für den von unserer Zeitschrift ausgeschriebenen Wettbewerb um originale Werke graphischer Kunst eingesendet wurden. Sowohl die ausgezeichnete, lebensvolle Lithographie „Unterbrochene Andacht“ von *O. Rasch* in Weimar, als *F. R. Weiss*' in Karlsruhe ursprüngliches und kräftiges Talent verratende Radierung mit der Ansicht einer Stadt — unter dem Kennwort „Erlebnisse“ vom Künstler eingeliefert — wurden von der am 5. April zur Entscheidung in der Preisfrage zusammengetretenen Jury zum Ankauf empfohlen, ebenso auch die fein empfundene Radierung eines Mädchenkopfes, die das zehnte Heft bereits brachte. Der Schöpfer der letzteren ist der Münchener *Heinrich Wolff*, dessen prächtiges Schabkunstblatt mit einem männlichen Studienkopfe, wie wir in Nr. 21 der Kunstchronik schon einmal mitgeteilt haben, in dem Wettbewerb den zweiten Preis davontrug. In den ersten Nummern des neuen Jahrganges sollen die von der Jury mit den drei ersten Preisen bedachten Blätter veröffentlicht werden. Es sind dies: ein männliches Porträt von *Marie Stein* in Paris radiert, *H. Wolff's* soeben erwähntes Schabkunstblatt, sowie *Otto Gampert's* in München Vernis-mou-Blatt, eine Landschaft darstellend. Der Druck dieser drei Blätter, der mit besonderer Sorgfalt vorgenommen wird, bietet zum Teil grosse Schwierigkeiten und erfordert deshalb geraumere Zeit.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.


Otto Rasch.


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00092 0013

